LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTE

DIRETTA DA CESARE DE LOLLIS

ANNO I
(1921 - 1922)

FIRENZE - ROMA - GINEVRA
LEO S. OLSCHKI, EDITORE

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE PRESSO LA CASA EDITRICE
ROMA, FONTANELLA BORGHESE, 20-22

INDICI

ARTICOLI

RECENSIONI

OPERE RECENSITE

VOL. I. 15 NOVEMBRE 1921. FASC. 1.

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTI

DIRETTORE: CESARE DE LOLLIS - REDATTORE-CAPO: BRUNO MIGLIORINI

L'IDEALE DELLA CULTURA

Quando nel 1907, Luigi Ceci, Nicola Festa ed io sottoscritto iniziammo una nuova serie della *Cultura*, fondata da R. Bonghi, nella prima pagina indirizzata *Al lettore*, scrivemmo: «....L'interesse per quelle che un po' alla buona, ma con parole che insomma tutti intendono allo stesso modo, si dicono idee generali, si fa ogni giorno più vivo. La specializzazione, che fino a qualche anno fa pareva prima e precipua condizione per la dignità degli studi e degli studiosi, accenna a ridursi entro i limiti suoi naturali ».

Oggi, questa disposizione spirituale ha conseguito la sua perfetta realizzazione. Tant'è vero che Giovanni Gentile, nel bellissimo discorso per l'inaugurazione dell'anno scolastico 1920-21 nell'Università di Roma scrisse (dire non potè perchè impeditone da una dimostrazione studentesca all'indirizzo di non so più chi o che): « Oggi gli animi non sono più quelli di venti anni fa. Oggi, il risultato di un'osservazione esatta, il documento ha il suo valore; ma un valore che gli vien conferito dal sistema di pensiero che lo fa cercare. Non più il particolare come tale, nella sua materialità, attira l'attenzione dello scienziato e dello studioso, diventato consapevole di questa grande verità, che nè la scienza, nè la verità a cui essa aspira sono qualcosa di esterno all'uomo, poichè sì l'una che l'altra sono una costruzione dell'uomo, cioè propriamente del pensiero ».

E il Gentile non mancò di fare, con una *verve* che emanava dalle cose stesse perfettamente definite un quadro retrospettivo della mentalità predominante nella seconda metà del secolo decimonono, nella quale lo studioso si genufletteva ai piedi della Scienza infallibile, in attesa che il raggio divino onorasse di stimate le mani levate in adorazione. La Scienza, in altri termini, che si obiettiva fuori di noi e che si vuol dare la soddisfazione delle religioni positive da essa combattute e negate, (una concezione, tra parentesi, affatto romantica).

La disposizione spirituale d'oggi, dunque, reazione legittima — come tutte quelle che la storia registra — alla disposizione spirituale che produsse il positivismo.

Ma, come in tutte le reazioni, è occorso anche in questa l'eccesso.

Il Gentile, nel quale è da ammirare il senso storico sempre vivo a contenzione della speculazione, parla chiaro: « Oggi il risultato di un'osservazione esatta, il documento ha il suo valore: ma un valore che gli vien conferito dal sistema di pensiero che lo fa cercare... ».

Laddove, al punto in cui siamo, può veramente parere che la caratteristica della presente generazione sia l'*imprecisione*: vocabolo che io uso qui non a definire alcun che di radicalmente negativo, ma la conseguenza in parte anche essa legittima della prevalenza, nel giudizio delle cose, di certe facoltà dello spirito su certe altre. E certo è che la fede nelle « idee » ha condotto addirittura al disprezzo del fatto e del documento positivo. Mentre è chiaro che un sistema di pensiero è già esso stesso il risultato di una quantità più o meno grande di osservazioni esatte stratificatesi, così come si stratificano le esperienze della vita per la formazione d'un carattere. E ad esse non può preesistere; così come, d'altra parte, non è ammissibile quel che una volta unanimemente s'ammetteva, che i documenti, ai quali l'invisa Parca del tempo avea fatto la grazia di arrivare sino a noi, presi un per uno, ci dicessero, *da sè*, una loro parola definitiva. Sicchè non posso darmi torto di aver scritto diciannove mesi fa: « l'ideale sarebbe: una storia o una critica dove un'idea centrale dominasse la pluralità dei fatti ben accertati, dove l'analisi preparasse la sintesi » (*Rivista di Cultura*, 15 aprile 1920, p. 3).

E alla realizzazione d'un tal ideale io credo fermamente. Il vecchio e il nuovo non sono ancora arrivati alla fusione perchè i rappresentanti del vecchio, inconsapevoli dei nuovi bisogni e onestamente convinti dell'*hic manebimus optime*, ricusandosi a qualsiasi principio d'intesa colle nuove tendenze, spingono queste ad eccessi di reazione, nocivi, naturalmente, ai buoni studi.

Questi si trovan così sbalestrati, per fermarci nel campo della letteratura, tra la critica in grande e la critica minuziosa, le quali possono anche gareggiare nel giocar di parole prese o nella loro materialità o nella infinita loro estensibilità. Mentre d'altra parte, tutte e due sono convinte che studio della letteratura significhi addestramento a far della critica, la quale, per vie più o meno tortuose, conduce alla storia della letteratura, più che all'intelligenza della letteratura.

E tutto ciò nel paese dove l'umanesimo nacque e dove ebbe sua culla il concetto di cultura, a cui fondamento sta la perfettibilità umana, perseguita utilizzando, in un armonioso insieme, tutto ciò che di meglio affiora dalla tradizione; dove si avverò il miracolo della Rinascenza che unì in un ideale di cultura superiore tutta l'Europa per lo innanzi tenuta in pugno dalla Chiesa; dove a reazione della perfezione feudale, fatta di pregi aviti e di valor militare, sorge il tipo dell'uomo spiritualmente e quindi socialmente perfetto, il cortigiano, dal quale la Francia semplificatrice estrarrà, per poi imporlo a sua volta all'Europa, il tipo dell'*honnête homme*.

L'*honnête homme*, diceva Descartes, non ha punto bisogno di aver letto tutti i libri nè di aver appreso accuratamente tutto ciò che s'insegna nelle scuole. E c'era, certo, il pericolo di arrivare al dilettantismo. Tant'è vero che

ben presto La Rochefoucauld, gran signore, dirà: l'*honnête homme* è colui che non tiene troppo a nulla; e di lì è breve il passo ai salotti discorsivi del secolo XVIII, nei quali, tra le astrazioni e le generalità, matura lo spirito della Rivoluzione. Ma il principio è sacrosanto e lo riadotta il Nietzsche: « Saper molte cose, averne apprese molte, non è un mezzo necessario per pervenire alla *cultura*, e all'occorrenza le due cose s'accordano meglio col contrario della cultura, colla barbarie ». E questo perchè, secondo lui, « la cultura è l'unità di stile artistico in tutte le manifestazioni vitali di un popolo ».

La sola unità, questa, nella quale il Petrarca, l'iniziatore dell'umanesimo, ricostituisse l'Italia di contro al mondo feudale e della quale si fecero forti i pochi che, secoli dopo, promossero la risurrezione d'Italia, quei pochi le cui idealità patriottiche si confondevano con quelle culturali.

Che cosa fa la scuola in Italia a salvaguardia di così nobili tradizioni? la scuola che in Italia è la principalissima depositaria della cultura, poichè non vi è certo, fuori di essa, com'è in Francia, un'operosità intellettuale che penetri profondamente nella vita nazionale?

Nulla di nulla.

L'università ha in tutto e per tutto perso di vista l'ideale della « cultura generale » che accomuna il fior della nazione in una nobiltà di tratti che è al di sopra dell'operosità pratica di ciascuno.

La Facoltà di Lettere voleva essere, in origine, il legittimo agente della cultura. Essa doveva esser la depositaria e custode delle « umanità », le quali servono a produrre il nostro individuo fino all'ideal perfezione di cui poi naturalmente s'improntera qualsiasi special forma della sua operosità. E', in quella vece, divenuta una scuola di povera pratica e di meschina specializzazione, coll'aggravante dell'assurdo che il giovane impari, in proporzione dei molti suoi professori specialisti, quante più nozioni sia possibile di una quantità di cose, ognuna di per sè stanti.

Non si cerca di destare alla sua massima potenza la mente del giovane: si vuole impinguarla come fa la buona massaia coi tacchini a cui caccia nel gorgozzule noci e noci e noci, con tutto il guscio.

Lo studio dei classici latini e greci, studio per eccellenza formativo: è quel che si dice da un gran pezzo dappertutto.

E poichè la Rinascenza, cosa tutta nostra, fu, passato il furore del primo momento, tutta latinità, parrebbe che, quanto ad educazione classica, noi dovessimo riservarcene, magari con nobile affettazione, il primato. Ma chi oserebbe dire che col mondo romano abbia maggior familiarità la nostra gioventù che non quella di America, o di Francia, o di Germania o d'Inghilterra? La « latinità » è diventata un'astrazione nella quale noi rientriamo quasi di straforo e della « cultura » latina, nel senso ristretto della parola, non si può davvero dire che siamo noi i più gelosi. Quando in Francia, coi programmi del 1902, apparvero scosse le sorti del latino, sorse, *fuori del mondo universitario*, una lega degli « amici del latino ». Come se si fosse trattato di una questione strettamente e urgentemente nazionale. In Italia, una lega era lì lì per sorgere, mesi fa, contro la traduzione dall'italiano in latino, che il Croce, un uomo

serio capitato per strano caso alla Minerva, aveva istituita per non so più quali esami liceali!

Questa è la verità, completata dall'altra che la nostra scuola classica, lungi dall'essere umanisticamente intonata, è tiranneggiata dalla concezione enciclopedistica e realistica della pedagogia della grande Rivoluzione.

Immagazzinare nozioni, quante più si possa, a forza di... dispense.

A questo siamo. E udite ancora una volta la paterna voce del Gentile: « Nei trattati, manuali e dispense, dove la scienza vien consegnata a una forma, che sia da considerare come fissa, e come tale da studiare e da esporre agli esami, il concetto della scienza come libero sviluppo della personalità è già abbandonato. Gli studenti, infatti, che delle dispense si servono e aspirano a rendersi conto di quel che, bene o male, troppo spesso più male che bene, vi è contenuto, si tormentano vanamente, non per formarsi un chiaro criterio di giudizio, non per allargare il proprio orizzonte intellettuale, non per addestrarsi alla definizione esatta dei concetti che hanno, alla rigorosa sistemazione dei loro pensieri, alla ricerca metodica, alla critica cauta e guardinga; non per acquistare insomma un grado superiore di cultura scientifica, ma per appropriarsi, a un tratto, un certo numero di nozioni già comunque stabilite. Sicchè essi rimangono ancora nell'antica condizione, di avere innanzi, di contro a sè, come cosa per sè stante, quel sapere che non dovrebbe essere e, per essere cosa reale e viva, non può infatti essere altro che il risultato dello sviluppo graduale della loro stessa personalità ».

Proprio così.

E, per tornare al punto da cui ha preso le mosse il mio discorso, lo sviluppo della personalità, oltre al resto, include, in quanto non può non significar potenza costruttiva, la conciliazione del conflitto tra la letteratura fatta di generalità e quella fatta di ricerche, giacchè queste, al lume delle idee, vengono ad assumere un valore di mezzo necessario diretto verso una certa meta e ad essere investite di una ben maggiore dignità che non considerate come fine a se stesse.

CESARE DE LOLLIS.

IL PROBLEMA DELLA SCUOLA

I.

Tutto oggi è in crisi; ma quella che attraversa la scuola italiana ha una gravità singolare per il suo carattere e per le sue conseguenze, delle quali non si vede che ci preoccupiamo abbastanza. Pel suo carattere: perchè essa non è, come ordinariamente si ritiene, semplice crisi economica, anzi è di natura essenzialmente morale, e perciò assai più pericolosa e minacciosa che non sarebbe se si trattasse della solita questione di stipendi, di organici e di bilancio. E per le sue conseguenze, che non sono soltanto quelle immediate e più appariscenti, di cui già tutti si accorgono, del malcontento degl'insegnanti, della sfiducia degl'insegnanti e delle famiglie nella scuola, e della convinzione che si v'en formando negli animi dei migliori giovani che quella dell'insegnamento non sia più una carriera, non dico vantaggiosa, ma neppure universalmente onorata e rispettata e degna di quei sacrifizi personali e di quello spirito di costante abnegazione che essa ha sempre richiesto da chi vi si dedichi. Le conseguenze sono anche più gravi, e investono tutta la cultura nazionale; che è come dire, per chi non creda la cultura una vana suppellettile ornamentale dell'intelligenza ma la stessa formazione della coscienza, l'anima stessa del popolo italiano.

Dei partiti politici quelli che più agitano l'opinione pubblica e più influiscono, con la loro azione positiva o negativa, sull'indirizzo del governo, il socialista e il popolare, non si può dire che non si preoccupino della scuola. Ma la loro origine e i loro scopi essenziali li rendono incapaci di considerare il problema in tutta la sua portata; e, d'altra parte, la divergenza delle mentalità che essi rappresentano, ne paralizza reciprocamente l'azione. Delle due tendenze del socialismo, quella che più s'interessa, per la sua maggiore preparazione intellettuale, ai problemi della cultura, ha una tale educazione democratico-massonica da dovere di necessità contrastare rigidamente col programma popolare, sorto in opposizione al sistema democratico giacobineggiante, che rimane un vangelo pei riformisti e concentrazionisti non meno che per quei radicali e pseudoliberali di sinistra, che da parecchi decenni dominano la politica italiana. Una concezione liberale, che è come dire poi veramente e strettamente politica, della scuola, non riesce possibile nè agli uni nè agli altri. E il partito liberale — che sia propriamente e schiettamente liberale — è ormai tanto debole e sparuto almeno nell'organizzazione politica del paese così subitanea-

mente rivoluzionata dal suffragio universale e dalla proporzionale, da non riuscire quasi più a far udire la propria voce nel frastuono dei contendenti.

Io non discuterò ora nè con socialisti nè con popolari. Ai primi, prescindendo dall'accennato orientamento accidentale della minoranza che ha i suoi maggiori rappresentanti nei Turati e nei Treves (orientamento pseudosocialista, se il socialismo è quello di Marx), una concezione politica della scuola è resa impossibile dal principio fondamentale della lotta di classe; la quale, dividendo la società in due parti separate da interessi opposti, ai quali corrisponderebbero forme spirituali o ideologie diverse, non ha modo di mettere in valore quanto di queste forme spirituali, a torto o a ragione, vien considerato proprio della classe borghese. E poichè la cultura è una, e non ci sono di essa forme specifiche, che non formino un sistema con tutte le altre, dal punto di vista della loro politica di partito non è consentito ai socialisti (malgrado ogni *felix culpa!*) di proporsi in tutto il suo complesso e quindi nella sua unità fondamentale, il problema della cultura nazionale.

I popolari non hanno questa parzialità o unilateralità di pensiero politico; ma non si può dire neppure che abbiano un vero pensiero politico positivo. Non vogliono più esser detti clericali. E sia. Non hanno quella pregiudiziale della questione romana che aveva impedito fino a pochi anni fa il formarsi di un partito cattolico. E cattolici propriamente nè anche più possono dirsi, quantunque attribuiscano un valore grandissimo al cattolicismo; poichè ammettono la possibilità di incontrarsi in un terreno comune con gli acattolici, purchè si accettino certi principii più etici che propriamente religiosi. Comunque, l'origine del partito popolare è lì, nelle associazioni cattoliche e clericali, che sin a ieri scrivevano a capo del loro programma la necessità di rivendicare il potere temporale e quindi la negazione dei principii dello Stato d'origine storica e popolare, come l'italiano: e contro questo Stato si accampavano, disconoscendone il valore etico e sostanziale. E lo spirito originario si conserva nel nuovo Partito, quantunque gli uomini di governo che vi appartengono siano tratti dalla forza stessa delle cose a disdirlo e quasi soffocarlo dentro di sè, accogliendo la logica necessaria dello Stato moderno, organizzazione di libertà, e quindi essenzialmente formazione morale indenegabile. Lo spirito della massa, senza il quale verrebbe meno la caratteristica e quindi la ragione del suo differenziarsi da altri partiti politici più o meno conservatori, o più o meno riformatori, è quello: del disconoscimento dello Stato. Disconoscimento anarchico nella sua tendenza, che informa tutta la politica individualista delle autonomie, per cui i popolari si battono :autonomie regionali e comunali. Autonomie amministrative, si dice; le quali però non riservano al parlamento e al governo centrale altra funzione politica interna, che la difesa delle stesse autonomie, mentre, spezzando l'unità naturale di politica e amministrazione, vuotano la funzione centrale e unitaria dello Stato di ogni positivo contenuto e di ogni reale efficacia (1).

---

(1) Erano già queste pagine in tipografia quando al Congresso di Venezia il Segretario del Partito Popolare presentò quella sua relazione sul decentramento

Ma questo spirito si manifesta nella sua forma più significativa ed evidente nel problema politico della scuola, che il Partito Popolare risolve infatti negandolo. La libertà, invero, a cui esso aspira in questo campo, è la negazione della funzione didattica e culturale dello Stato. Idea assurda, certamente, e in pratica infatti assolutamente inattuabile; poichè lo stesso diritto individuale alla propria libera formazione spirituale non è concepibile se non come diritto riconosciuto, e perciò posto, determinato, definito, garentito dallo Stato, con una legislazione la quale, a sua volta, non è concepibile se non in funzione d'un sistema, o se si vuole d'un criterio, che lo Stato deve pur possedere intorno a cotesta formazione spirituale. Chè assoluto agnosticismo è sinonimo di nullismo. Ma, comunque, è l'idea dei popolari, quando senza distinguere tra principii e applicazioni, tra concetto generale e particolari modi di concepirlo, intendono l'educazione come affare del tutto privato, in cui lo Stato non possa intervenire in nessun modo con azione di governo.

E se questo fosse vero, è ovvio che un problema politico della scuola non ci sarebbe se non, come ho accennato, nel senso dei mezzi più opportuni e più rapidi per la distruzione di tutti gli istituti mediante i quali s'è cercato per l'innanzi di risolvere un problema effettivamente inesistente.

Il problema si pone in tutto il suo significato e nella sua grande importanza pratica da un punto di vista che nè socialisti nè popolari vogliono riconoscere, ma non cessa perciò di valere anche per loro, e di costringere anche loro a tener conto di considerazioni contradittorie alle dottrine da loro professate. Il fatto stesso che essi, come tutti gli altri partiti, si occupano comunque di questioni scolastiche sforzandosi di far prevalere in sede politica una loro tesi, dimostra che tali questioni hanno, comunque, un interesse pratico universale, come tutte quelle che hanno carattere politico e che spetta perciò allo Stato di risolvere. Il quale non potrà risolverle se non, com'è naturale, nel proprio interesse, che è e non è l'interesse degl'individui, delle classi, dei comuni, delle provincie, delle regioni, ecc. E' e non è, insieme: e questo è il punto a cui i liberali guardano, e che socialisti e popolari si lasciano sfuggire. E', in quanto gl'individui attuano in sè lo Stato; non è, in quanto lo considerano come attuato, e gli si oppongono sforzandosi, con la propria opposizione, di attuarne un altro. E poichè gl'individui singolarmente non possono sottrarsi a questa alternativa, che, com'è facile scorgere, si riduce sostanziamente a questa semplice differenza che una volta il singolo è soddisfatto dello Stato qual è, e con la sua soddisfazione concorre a conservarlo, un'altra volta non ne è contento, e con la sua scontentezza lavora alla sua trasformazione; e in ogni caso pertanto è creatore, per la sua parte, dello Stato, che per lui è tale. Cosicchè l'interesse dell'individuo può non essere quello dello Stato solo in quanto questo Stato non è per lui quello che dev'essere e che egli, per la parte sua, tende a realizzare. Che se in fondo ognuno può dirsi non riconosca altro Stato, per quanto

regionale, che fece sentire all'on. Meda il bisogno di fare subito le più gravi riserve contro le idee perfettamente logiche del Segretario, ma dirette, innegabilmente, a frantumare e dissolvere il potere dello Stato.

è da lui, all'infuori di quello che egli stesso, per quanto è da lui, realizza, l'interesse dello Stato è per l'appunto l'interesse dell'individuo, o (per parlare un linguaggio più adeguato al modo fantastico di rappresentarsi lo Stato, di cui per solito ci si serve) la risultante degl'interessi individuali. E la dottrina liberale è fondata tutta sopra questo concetto dello Stato recante in atto la volontà dell'individuo, in quanto questa volontà non può realizzarsi se non in una forma universale: costume, legge, ragione. Quindi non individualismo atomistico (che è materialismo, come diceva Mazzini), e neppure statolatria vagheggiante una trascendente volontà statale sovrapposta agli individui: ma processo storico della volontà individuale, che nel suo sviluppo si accomuna e l organizza perchè si universalizza. E però sente come proprio l'interesse della cultura.

Della cultura (di ogni bene spirituale) non può essere affermato il valore, — e tutti, a qualunque partito ascritti, non possiamo non affermarlo, se non in quanto s'investe l'individuo che la valuta e ne promuove perciò lo sviluppo di quella universalità, che gli individualisti ad oltranza concepiscono come l'estremo opposto dell'iniziativa individuale. L'arte, per esempio, che apprezziamo e che ci pare di dover rivendicare anche da un punto di vista individuale come il bene essenziale alla nostra vita particolare, non potrebbe aver per noi nessun valore, se essa non avesse un valore che s'imponesse a noi come atto ad imporsi a tutti: cioè, appunto come un interesse che non è in arbitrio nostro riconoscere o no.

E da questo punto di vista universale, così come storicamente esso si determina in modo concreto e positivo, i beni dello spirito e gli elementi in particolare della cultura non hanno soltanto ciascuno un suo proprio valore: ma formano un sistema di valori, solidale, e inscindibile se non per atti arbitrari che la vita comune, la discussione e la conseguente disciplina mentale viene a volta a volta correggendo o moderando, per guisa che la cultura d'un popolo in un certo tempo ha una sua misura che si può dire obbiettiva senza che questa comune misura offenda menomamente l'essenziale libertà dello spirito nella sua originaria e indefettibile individualità.

Secondo questo concetto, e soltanto secondo questo concetto, è dato concepire un problema politico della scuola che nè circoscriva questa a una concezione particolaristica della cultura, che è per sua natura essenzialmente universale, nè tanto meno sottragga alla scuola il suo ideale fondamento negli interessi di cui lo Stato è gestore: interessi bensì individuali, ma di quella individualità che si accomuna e che realizza, appunto come una immanente finalità, lo Stato.

II.

Attorno a questo concetto, come attorno a una bandiera, parve per un momento, sotto il ministero Croce, accendersi una grande battaglia politica; poichè a questo concetto s'inspirò tutta l'opera sua, e in particolare i progetti di

legge presentati sull'esame di Stato, sulle clasi aggiunte delle scuole medie, sull'Istituzione e ordinamento delle scuole elementari, sull'Obbligo dell'istruzione e sui Provvedimenti per le scuole primarie, popolari e medie dei paesi del Regno, ove è d'uso la lingua francese; nonchè quelli già pronti che intendeva presentare sull'autonomia universitaria amministrativa, sull'esame di Stato per l'abilitazione al pubblico insegnamento, sulla Scuola Normale, sulle Scuole Pedagogiche e gli Istituti superiori di magistero, e sui provvedimenti economici relativi ai professori universitari. L'esame di Stato per l'ammissione alle Università parve per un momento la più grossa questione politica italiana; e mai come in questa occasione la pubblica opinione mostrò d'interessarsi alle cose scolastiche. Sarebbe stata una bella battaglia del partito liberale, se questo fosse stato in grado di combatterla con forze pari alla importanza del principio che era in discussione. Ma i così detti liberali italiani, di vario colore e divisi in vari aggruppamenti di carattere prevalentemente personale, avevano in Parlamento la parte più cospicua delle loro forze raccolte intorno a programmi pseudo democratici, la cui virtù ideale era tutta concentrata nel vuoto del concetto negativo dello Stato laico; e non videro nell'esame di Stato se non una richiesta del Partito Popolare. Il quale infatti lo chiedeva da alcuni mesi a gran voce e ne aveva fatto un suo caval di battaglia nelle sue campagne elettorali. Ma nè liberali nè popolari si rendevano conto della vera natura dell'istituto che la legge presentata dal Croce mirava a creare, quantunque praticamente i popolari dovessero schierarsi tra i naturali alleati dei propugnatori di una legge sull'esame di Stato. E tutti i tentativi che ripetutamente e con ogni sforzo di chiarezza e di critica furono fatti per dissipare gli equivoci, tornarono inutili; perchè veramente nasceva dalla incapacità, sto per dire, costituzionale di proporsi il problema politico della scuola ne' suoi termini esatti. Nè fuori del Parlamento l'appassionato discutere pro e contro il disegno di legge giovò di più a chiarire il significato e lo scopo e la portata dell'esame di Stato. Non giovò (perchè non dirlo?) perchè non si discusse sempre con quella lealtà, che è condizione indispensabile d'ogni proficua discussione. Gran chiasso infatti contro la legge fecero — chi? I professori delle scuole secondarie, i quali con quella stessa logica, di cui s'armarono alcuni mesi più tardi i soci dell'Accademia della Crusca contro chi proponeva una riforma senza essere iniziato ai misteri del sacro frullone, proclamarono che la questione era di loro esclusiva competenza, perchè concernente un loro interesse di classe. E lo concerneva infatti! Soltanto i professori animati da questa coscienza di classe non concepivano degnamente la loro classe, e scambiavano per la loro classe la folla tumultuante dei colleghi insofferenti di quella superiore disciplina, che solo può unificare le volontà personali di molti indididui in una ideale coscienza di classe. L'esame di Stato infatti importava un controllo a tutte le scuole pubbliche o private, parificate in quest'obbligo di render ragione di sè nel solo modo praticamente efficace, ossia mediante sanzioni sicure e sto per dire naturali perchè necessariamente derivanti dal meccanismo di un sistema preordinato. Giacchè un controllo — è superfluo quasi avvertirlo — non manca già attualmente; e già è ovvio che non c'è

azione che sfugga al controllo; e il controllo è sempre sociale, per natura sua, quantunque paia talune volte sottratto all'azione inter-individuale e sequestrato nella coscienza segreta dello stesso individuo agente. Anche oggi certamente la scuola è controllata dalle autorità superiori governative e dalle famiglie interessate all'istruzione e alla carriera scolastica e all'avvenire dei figli. Ma tutti sanno come e perchè questo controllo sia inefficace; e come accada pertanto che gl'insegnanti non abbiano quasi altro stimolo a far bene e a far meglio che il bisogno della propria coscienza. E chi questo bisogno non senta (e non è il caso qui di dire perchè siano sempre più pochi a sentirlo), tranne casi eccezionali in cui enormità singolari costringano le autorità a rivolger sopra di lui l'attenzione, non accade mai che sia indotto a riflettere sulle cause dell'eventuale insufficienza dell'opera propria.

Ora il desiderio di questo controllo che elevi la scuola e innalzi perciò nella pubblica estimazione l'opera degl'insegnanti troppo spesso ingiustamente misconosciuta e socialmente di certo troppo meno pregiata che non meriti rispetto al suo ideale valore, non avrebbe dovuto essere a capo di ogni aspirazione della classe bene intesa degl'insegnanti medi? Donde, invece, le preoccupazioni, gli allarmi e le proteste contro quel controllo, le cui modalità non si vollero neppure discutere, se non dalla debolezza della classe rimorchiata dai suoi elementi men solleciti e meno zelanti dei superiori interessi della classe stessa, e veramente indegni di rappresentare la nobilissima funzione che pur troppo è anche ad essi affidata?

— Ma questo controllo avrebbe pareggiato scuole di Stato e scuole private, e offeso quindi il principio della laicità dell'istruzione, rendendo possibile una concorrenza tra scuole private e statali a condizioni che alle prime non si son volute mai accordare! — Concetto meschino della natura e dell'azione dello Stato, che inquina purtroppo tutta la nostra vita pubblica, ed è una delle cause più potenti del funesto burocratismo accentratore e dissanguatore della nostra amministrazione. Lo Stato è forse il governo, ovvero il parlamento insieme col governo? Questo pensavano a sproposito i giacobini del sec. XVIII, contro i quali sta tutto il secolo seguente. E chi resta ancora a quel concetto, è alquanto arretrato, e bisogna che si metta un po' in regola con la cultura doverosa ad ogni uomo che voglia metter bocca in cose politiche. Lo Stato è nel governo, nel parlamento e nel popolo: è nel cittadino che partecipa alla vita della comunità organizzata che gli è propria. E così la vera scuola di Stato non è soltanto quella amministrata dal Ministero dell'Istruzione o dai Consigli provinciali scolastici, ma la scuola pubblica, in quanto riconosciuta e perciò vigilata e disciplinata dagli organi dello Stato. E quando lo Stato intenda così liberamente l'ufficio suo, inteso a promuovere in ogni modo la pubblica istruzione, spronando e regolando ogni possibile iniziativa, è evidente che non solo adempie più lealmente e compiutamente la sua funzione di cultura, ma apre agli stessi insegnanti un più vasto e onorevole campo di attività. E i popolari che, malgrado tutte le angustie mentali che si possono loro apporre, la sanno molto più lunga dei loro avversari, pare abbiano cominciato a capire che ci potrebbe essere qualche cosa di meglio da chiedere nell'interesse della loro politica che l'esame di Stato.

Comunque, pregiudizi politici e ingiustificati sospetti, false paure e ignavia di misoneisti, insieme con lo spirito grettamente parassitario di maestri dall'anima d'impiegati, scesero in campo fieramente, rumorosamente, ciecamente contro il disegno di legge sull'esame di Stato, finchè il Ministero che l'aveva presentato non cadde, e il nuovo, malgrado la cresciuta potenza del partito popolare, non s'appigliò alla sopraffina prudenza di ritirarlo (insieme con tutti gli altri disegni di legge del Croce) non già per non farne più niente (ohibò!), ma per rivedere, ritoccare, ristudiare, e procedere insomma, come voleva don Antonio Ferrer, *con juicio!*

E l'esame di Stato è un esempio, quantunque il più significativo, dell'incapacità dimostrata dalle attuali forze politiche italiane non dico di risolvere, ma di porre nei suoi termini veri il problema della Scuola. Una questione infatti che pareva impegnasse tutti i partiti politici, e che dentro la stessa scuola aveva suscitato le più ardenti passioni, è caduta a un tratto, appena allontanato dal governo l'uomo che l'aveva posta; e ora appena sen pispiglia. Ma qual'è ora la situazione spirituale della scuola italiana? Ne parleremo quest'altra volta.

GIOVANNI GENTILE.

FLAUBERT CRITICO E L'ULTIMO DE SANCTIS

(NEL PRIMO CENTENARIO DELLA NASCITA DI FLAUBERT)

I. — Si può dire che Flaubert critico è una scoperta italiana. Rivendicato brevemente dal Croce nella sua *Estetica*, fu poi studiato con larghezza, come filosofo dell'arte, del Fusco nel 1907: e questo del Fusco rimane ancora, si può dire, l'ultimo lavoro sul pensatore normanno. Notevole è bensì la letteratura critica fiorita d'attorno al Flaubert; ma, pur fra i molti che furono scossi dalle frementi pagine del suo epistolario, non vedo chi altri abbia pensato che il modo migliore d'onorare il gran maestro del verismo, sarebbe stato quello di sceverare sul serio, in quel gran tumulto di idee sparse, il suo concreto pensiero teorico. Diciam meglio. La grandezza di Flaubert come pensatore non poteva sfuggire a nessuno e, in Francia, un po' per amore un po' per forza, fu messa insieme, per opera di Jules de Gaultier, perfino quella teorica del «bovarysme» nella quale si cerca di porre al centro del romanticismo francese Flaubert, di dargli, in esso, il posto che Goethe ha in quello tedesco, di spiegare il secolo XIX attraverso un concetto derivato da lui. Ma il guaio sta nel modo di cotesta derivazione. Si tratta di applicare al romanticismo una interpretazione personale, per quanto rispettabile, dell'opera artistica del Flaubert e dei suoi personaggi, non lasciando alle esplicite idee critiche di lui se non una parte molto subordinata. Siamo sulla strada del simbolismo.

Ma anche in Italia, forse, senza il Croce, la rivendicazione del Flaubert teorico sarebbe stata men facile. E se era logico che la priorità spettasse al nostro paese, per aver noi avuto in casa nostra un grande fratello spirituale del Flaubert, il De Sanctis, è ben certo, però, che questo non sarebbe salito alle altezze dell'attuale riconoscimento senza il Croce e che la crescente dimestichezza con lo scrittore italiano rese più facile l'intelligenza del francese. Ma bisognava scuotere il peso di certe idee tradizionali: tant'è vero che in Francia, dove, all'ombra dell'indistruttibile ammirazione per il secolo di Louis XIV, il critico tradizionale prevale sempre, nonostante le contrarie apparenze, un Brunetière poteva dire che Flaubert, come critico, non conta. Sorprendente resta ad ogni modo il fatto che pure questi ultimi convinti flaubertisti, o bovarysti, non sentono alcun bisogno di aiutarsi a spiegare il pensiero del Flaubert con quello più noto e più chiarito (almeno tra noi) del De Sanctis. E ciò può dipendere da una insufficente conoscenza del critico nostro; ma è ben certo che

il punto di vista dal quale si son messi a considerare il loro li farebbe trovare nel paragone col De Sanctis un aiuto molto secondario. Sul terreno giusto, invece, si metteva il compianto Fusco.

Senonchè, egli, pur arrivando a conclusioni assai chiare nel lumeggiare quanti baleni di idee crociane ci fossero in quelle del Flaubert, e quanta fosse l'affinità di costui col De Sanctis, finiva col non lasciar vedere abbastanza la distanza del suo precursore dal Croce. Svellendo quelle sparse idee flaubertiane dal commento di certi acuti singolari stati d'animo che le fomentavano, distruggeva, in parte, nel pensiero del Flaubert, la storia del suo svolgimento, ne eliminava troppo recisamente le contraddizioni, ci impediva di vederlo di fronte al romanticismo contro il quale reagiva e dal quale moveva.

Quella seconda generazione romantica di cui si parla con tanta sicurezza in poesia, e, in Francia e in Italia, ha nomi così chiari, merita un posto altrettanto ben delimitato in critica: e si chiama Flaubert e De Sanctis. Questi due coetanei, nati quando il secolo scorso aveva già scoperto il suo volto, morti prima che quel glorioso serpente (secondo l'imagine d'un moderno) cominciasse a mordersi la testa con la coda, vissero intera quella elaborazione del romanticismo che nei meno consapevoli ebbe apparenze di tumultuosa reazione, di distacco o d'oblio. Scendendo dall'idealismo religioso del romanticismo nel gran cuore delle successive rinuncie regolate da una vittoriosa scienza limitatrice e dominatrice, essi non s'arrestarono nel positivismo, ma sboccarono, con diverso cuore, in quell'idealismo immanentista che, dopo la lor morte, doveva ridare vagamente ai tempi un aspetto di romanticismo rinato e ridotto. Vista di qua la storia del loro pensiero appare come una specie di filo di Arianna fra le ambagi ideali del secolo scorso. Il De Sanctis s'orientò presto sulla stella egheliana e, datosi di proposito alla critica, lasciò intravedere meno chiaramente quali inquietudini intime, comuni a lui e alla sua generazione, egli arrivasse ad acquetare e risolvere in quell'impostazione mentale. Ma questo processo d'uno stato d'animo generale, che arriva a chiarirsi e ad appagarsi in un'idea personale, è chiarissimo invece in Flaubert le cu' asserzioni critiche trapungono, nelle pagine della *Correspondance*, la trama delle confessioni intime e sono come le scintille che una spola velocissima fa sprizzare e disperde nell'aria.

E' molto utile, a mio avviso, studiare la vicenda di quei pensieri critici senza svellerli dal complesso degli altri giudizi e degli altri sentimenti, a cui nacquero fusi e confusi, vedere come, esprimendo lo stato d'animo e le preferenze estetiche dei suoi diciott'anni (e son proprio quelli di tutta la sua generazione) egli arrivasse ad affermare vigorosamente certe idee alle quali la maturità sua e quella del De Sanctis, e il comune controllo filosofico, non dovevano aggiungere se non chiarezza logica. Chi segue questa strada vede Flaubert staccarsi proprio dal romanticismo di cui s'è nutrito e aprirsi per forza d'istinto la via. In lui l'eghelismo ha soltanto il valore di una conferma.

* *

II. — Quello di Flaubert è l'antiromanticismo d'un romantico. Quella sua stessa fede nella critica come arte dell'avvenire, quel suo rispetto del pensiero critico altamente inteso, atteggiamenti post-romantici, sono poi in conflitto, nello spirito suo, con un celato sottile disgusto per l'attività critica, qual che ella si fosse, con una incapacità di rinunziare alla poesia anche dopo ch'essa lo aveva disertato. Ed ecco il Flaubert coltivare fino alla morte, in pratica (sebbene lo deridesse in teoria) il pregiudizio romantico dell'incolmabile distanza fra il poeta e il critico: quel pregiudizio che accomuna questo loico serrato, questo derisore della smania versajola di V. Hugo, con quei romantici dalle lunghe chiome per i quali il poeta è vate e il verso è insostituibile strumento nel disbrigo d'ogni faccenda. « Talvolta — scappava a scrivere per esempio il Flaubert — mi vien la voglia di mischiarmici pur io e di farne d'un fiato un libro su tutto ciò. *Ma sarà per la mia vecchiaia quando il mio calamaio sarà secco* ». (Vol. II, p. 103) (1).

Disse giustamente il Croce che è un residuo romantico, in Flaubert, quella sua avversione per la borghesia: ma è un residuo che costituisce poi il vaglio di tutti i suoi pensieri, svela il segreto della sua vita selvatica come quella degli altri poeti romantici della seconda generazione, Tristan Corbière a Morlaix ed Emilio Praga a Milano. Vero è che egli si riscattò talora dall'uggia del romitaggio campestre in lunghi fantastici viaggi: e si stenta a riconoscere per malato della malattia romantica dei più farfallini tra i poeti maledetti questo pensatore che aveva il cranio fatto come le vaste cupole dell'èra bizantina. Ma, in realtà, egli non fece che risolvere in idee il lirismo della nevrotica generazione post-napoleonica. Per un uomo fondamentalmente sereno come Giovanni Prati, il bisogno di fuggire la borghesia e di rifugiarsi in mondi esotici s'acquetava con docilità in una bella lirica. A lui bastava farsi raccontare dalla sua Musa:

> Mi rammento dell'Asia e vidi i sassi
> Di Ninive e di Menfi, e udii nitrir
> Il cavallo di Ciro, e a tardi passi
> Mirai per le stellate arabe lande
> L'aspro cammello e il grande
> Dromedario le armate orde seguir.

Ciò udito, la fronte gli si riposava sul bianco origliere in un sonno senza lontananza e senza rancore per gli iniqui moderni. Per il Flaubert la cosa era più difficile. Egli aveva bisogno d'esser portato via non con l'imaginazione, ma col cervello; di attaccarlo quel suo cervello ai secoli andati e ai mondi lontani meditando gli storici o attraversando sur un cammello le rovine dei tempi. I sogni esotici non s'acquetavano in lui se non nel disegno d'un viaggio. « Un libro

(1) *Correspondance*, vol. 4 (1917).

che ho letto a Napoli sul Sahara — scriveva egli da Roma il 9 aprile 1851, svolgendo con non diminuita intensità un motivo caro ai suoi vent'anni (I, 71) — m'ha dato il desiderio d'andare al Sudan con i Tuaregi che hanno sempre la persona velata come le donne, per veder la caccia ai negri e agli elefanti. Io sogno bajadere, danze frenetiche e tutti gli schiamazzi del colore. Dopo tornato a Croisset è probabile ch'io vada a cacciarmi nei grandi viaggi d'Asia. Io schiuderò la mia finestra e vivrò alla luce. Ho dei bisogni d'orgie poetiche » (II, 53). E' uno stato d'animo tutto diverso dall'orientalismo di V. Hugo e di De Musset. Lo so che, in queste parole, bisogna tener conto del momentaneo abbandono epistolare in cui sono plasmate; ma esse sono sincere e, per intenderle, bisogna conoscere quell'altro gran sentimento flaubertiano che le ispira: l'avversione per la borghesia intesa come mediocrità umana. « La banalità della vita — scriveva egli il 9 febbraio 1851, e qui cito proprio a caso — è tale da far vomitare di tristezza quando la si considera da vicino. I giuramenti, le lacrime, le disperazioni, tutto ciò cola come un pugno di sabbia dalla mano. Aspettate, serrate un poco, non ci sarà tra poco più nulla. E poi è così noioso di rappresentar sempre la stessa parte e il pubblico ce ne tiene così poco conto! ed è così faticoso portar sempre il medesimo sentimento! » (II, 36).

Di qua (quando cotali sentimenti son provati sul serio) o s'arriva all'obiettività dell'azione come Rimbaud, o si arriva all'obiettività dell'arte come un Flaubert. Insisto su questo punto e su questo centralissimo aspetto dell'anima flaubertiana, perchè, pagina per pagina, l'epistolario ci fa assistere al germogliare e allo svilupparsi dell'idea dell'arte come obiettiva intuizione delle cose al lievito di questi due sentimenti concordi: un esotismo morboso e una disgustosa insofferenza degli uomini e di quella loro umanità che è pur dentro di noi. Questo romantico assillo incita la sua mente fino a farla riposare in una idea estetica profonda, ma di cui non s'intende il valore e l'inscindibile parte negativa e quasi catastrofica, se la si svelle dallo stato d'animo da cui essa prese le mosse. Fu già rilevato da altri come l'obiettività della *Bovary* sia tutta irraggiata dall'avversione per quel piccolo mondo, borghese nei suoi personaggi e nelle sue passioni. Quell'idea nella quale Flaubert si compiaceva, scrivendola: « questo romanzo è tutto fuori di me! » vuol dir proprio che il vero rapporto di lui con la sua opera era un gran bisogno di liberazione. Non esistono opere poetiche tutte al di fuori dell'animo del loro autore, in quanto, se così fosse, verrebbe a mancare l'imprescindibile entusiasmo della creazione: ma pure Flaubert diceva una verità vestita di menzogna quando sosteneva d'essersi annoiato scrivendo la Bovary. La verità era questa: che la sua ispirazione era sostenuta dalla nausea e che il maneggiare con tanta sicurezza quella umanità, mentre lo liberava, per un momento, da essa, gli faceva sentire quanta ce ne fosse anche nell'intimo suo. Non c'è dubbio che quel suo odio dell'io è parallelo a quell'egotismo morboso, inane, suicida, che caratterizza i romantici della sua generazione. Ma, fin da principio, quello stato d'animo, inane e sterile negli altri, s'esprime con lui in un'idea. E mentre quei secondi romantici disgustati anch'essi del mondo intendevano coprirlo di disprezzo opponendovi un loro io più vano che orgoglioso, più turbolento che audace,

il giovinetto Flaubert, già nell'istintiva chiaroveggenza dei suoi diciott'anni, levava il capo dai suoi pochi libri di storia e di letteratura, attratto da un'idea non fatuamente ribelle: da un'idea in cui sono in germe tutto il suo pensiero filosofico e quello critico come se, per il resto della vita, egli non avesse fatto altro che rendersi sempre più ragione delle sue preferenze naturali. « Io voglio proprio veder gli uomini così — scriveva egli il 15 giugno 1839 — come Nerone e come il marchese di Sade. Quando si legge la storia, quando si vedono le stesse ruote girare sempre sulle stesse rotaie, fra le rovine e sulla polvere della strada del genere umano, queste figure somigliano ai priapi egiziani posti a lato delle statue degli immortali, a lato di Memnone, a lato della Sfinge. Quei mostri spiegano per me la storia, essi ne sono il completamento e l'apogeo, la morale e il frutto: credi a me: questi sono dei grandi uomini, sono anch'essi degli immortali. Nerone vivrà quanto Vespasiano, Satana quanto Gesù Cristo ». Lo svolgimento del suo pensiero dimostrò che, in questa come in parecchie altre conformi tra le prime pagine del Flaubert, l'ereticità propria dell'adolescenza non aveva parte alcuna. Vedremo che il De Sanctis stesso, giunto all'estreme soglie del suo pensiero, salutava il darwinismo nascente, dall'alto del suo eghelismo, con parole che sembrano proprio rifarsi da queste: « I nostri protagonisti — diceva egli nel *Darwinismo nell'arte* — non sono più Fausto ed Otello, ma Mefistofele e Jago, perchè vediamo in questi la forza volente e dirigente che muove quelli ».

Ma bisogna vedere più da vicino la storia di questo ragionamento critico del secondo romanticismo che si svolge fra i primi e gli ultimi decenni del sec. XIX. Per ora importa rilevare che l'impostazione mentale del Flaubert che lo rende possibile, precorre la lettura d'ogni filosofo: in essa s'esprime soltanto la spontanea reazione alle premesse trascendentali del primo romanticismo.

**

III. — Le lettere del suo viaggio in Oriente intorno al 1850 dimostrano la sua parentela coi poeti maledetti; e spunti di quelle si potrebbero trascrivere in margine ai versi di questi. Nel loro complesso però, le lettere vi fanno un effetto quasi contrario, tanto prevale in voi, sui particolari, l'impressione di quel cervello possente che organa e sillogizza il suo disperso lirismo. Da quel comune senso di vana eternità e di perenne delusione che s'esprime dal mondo, i piccoli poeti della sua generazione sentivano rimbalzare, ringalluzzito, il loro protervo io: egli, poeta grande, sentiva il suo io scendere in quel tutto, bramare d'obliarsi in esso, senza dispetti, o lamenti, o capricci. (Pensate a Corbière). Anche al Leopardi in qualche momento era capitato qualcosa di simile: senonchè Flaubert si fermò a indagare il valore di questo stato d'animo per rispetto all'arte, e di qua mosse per la sua teoria dell'obiettività poetica e della consistenza artistica dei fenomeni e delle cose presi in se stessi. L'avversione per l'egotismo romantico (che fu la forma più alta di quella per la borghesia) fu il punto di partenza di lui anche come filosofo estetico. « Avete voi riflettuto

— scriveva egli al suo padrino, da Rodi, parlandogli d'un tal Thomson di cui aveva trovato il nome scritto sulla colonna di Pompeo — a tutta la serenità degli imbecilli? La bestialità è qualcosa d'infrangibile: nulla l'attacca senza infrangersi contro di essa. Essa è della natura del granito dura e resistente. *Tutti gli imbecilli sono, dal più a meno, dei Thomson da Sunderland. Quanti nella vita non se incontrano nei posti più belli e negli angoli più puri?* E poi son essi che ci schiacciano sempre: essi sono così numerosi, così felici, essi si ripresentano così spesso, ed hanno così buona salute! » (II, 11).

Or osservate: molti di quei romantici del tempo suo, pur così simili a lui nel disgusto e nel disprezzo dell'umanità, così innamorati anch'essi della solitudine, perfino così in buona fede, erano però simili, nel loro egotismo, a quel signor Thomson che scriveva bravamente il suo nome sulla colonna di Pompeo. Con quella loro lirica traboccante di individualismo non scrivevano ogni giorno il loro nome nei tramonti e nelle aurore del loro paese? Flaubert sentì tutto questo profondamente ed è certo che quei poeti erano per lui borghesia. Anche per amor di contrasto diffidò più forte del suo « io » in quanto era imbevuto, anch'esso, per la sua parte, di umanità borghese; sentì il bisogno di obiettivarlo, di portarlo alle altezze del dolore universale o di non farne nulla. Rileggete quegli spunti da scrivere in margine ai versi dei poeti maledetti, dopo aver conosciuto un po' da vicino Flaubert, e v'accorgete che il loro eco risuona dalla parte della storia universale e non da quella dell'individuo che li ha scritti. « Tutte le tombe sono eguali — scrive da Costantinopoli alludendo a un cimitero appena visitato —: esse non differiscono che per l'antichità, sfuggono e dispaiono come fa il ricordo che noi abbiamo dei morti » (II, 9). E il suo io veniva meno. « Colui che viaggiando conserva di sè stesso la medesima stima ch'egli aveva nel suo gabinetto, rimirandosi ogni giorno nello specchio, quello è un molto grand'uomo o un assai robusto imbecille. Io non so perchè, ma divento umilissimo » (II, 12). Pensate alla profondità di questo stato d'animo e capirete come quei disperati spunti lirici, invece di risolversi in un'arte piena di disperato individualismo, si risolvessero in un obiettivismo altrettanto tragico sebbene assai meno appariscente. Ci sono osservazioni nelle quali Flaubert non parla affatto di sè e che hanno tuttavia un lamento di umanità straziata. « Un uomo viaggia da un anno e non trova persona a cui rivolgere la parola: egli v'incontra una sera in un albergo o sotto una tenda: si parla prima di politica, poi si chiacchiera di Parigi, poi si stappa con tutta naturalezza una bottiglia, si versa il vino: in due ore ci si beve il resto o quasi. Il giorno dopo ci si separa e non si rivedrà più l'amico intimo della sera innanzi. Ci sono anche in ciò delle malinconie singolari » (II, 6). E adesso s'intende: spunti così fatti, così disperati nella sostanza, non vanno scritti in margine ai versi disperosi dei secondi romantici: vanno scritti in margine ai romanzi del maggior discepolo di Flaubert: quello che imparò ad amare da lui il dilaniante obiettivismo dell'arte: Maupassant.

**

IV. — Non s'insiste mai abbastanza su questo punto quando si studia Flaubert. Bisogna vedere a fondo come questa fuga dall' « io » si svolgesse in lui parallela nella vita e nell'arte, si travasasse rapida dal sentimento nel pensiero. Si badi che, da principio, il lirismo soggettivo fu turbolento in lui come negli altri, e le confessioni dell'epistolario ce lo rivelano assai più che non ce lo lascino sospettare i residui romantici nelle prime opere di questo scontrosissimo artista. Ma la sua vita e la sua arte son tutto uno sforzo per liberarsene: e la *Bovary* è la sua vittoria, l'obiettivazione del suo disgusto: e della vittoria è segno la nausea ch'egli provava per i suoi personaggi. Qui è la verità delle sue parole: « questo libro è tutto fuori di me! » Ma quando si aggiungeva: « questo libro dovrà farmi fare un gran passo per l'avvenire! » cadeva nell'illusione di poter uscire da se stesso e diventar Dio. E questo, in sostanza, era il segno che in quel libro s'era espresso tutto.

Solo a uno spirito così fatto e così essenzialmente critico, poteva capitare, come capitò a lui, d'esaurire la crisi del lirismo nel libro d'un amico, di quel buon normanno Bouilhet al quale, vivo, Flaubert consacrò un'amicizia in cui c'era forse l'eco della gratitudine per la parte che costui, senza saperlo, aveva avuta nella sua vita: come nelle brighe che si prese poi, per farne onorare la memoria, c'era tutta la sua latente possibilità d'amare che aveva bisogno di sciogliersi e non poteva meglio sciogliersi che nel culto d'un morto il quale, almeno, non l'avrebbe mai guardato negli occhi e, perciò, non l'avrebbe fatto dubitare della bontà e dell'opportunità del suo sentimento e del suo sforzo. « Ho avuto anch'io la mia epoca nervosa, la mia epoca sentimentale e ne porto ancora i segni nel collo come un galeotto » dirà egli nel 1852 (II, 83). Il libro della crisi lirico-soggettiva era stato *Meloenis* che « in riassunto — scriveva egli alla Colet nel settembre del 1851 — è l'ultima eco di molti gridi che *noi* abbiamo lanciato nella solitudine, è l'appagamento d'un mucchio d'appetiti che ci devastavano il cuore » (II, 59). Ma badate! Questa confessione nell'epistolario ha un fine: essa mira a preparare al distacco l'amica ch'egli non poteva amare. Così, sia pure per una fortunata combinazione, noi vediamo intrecciarsi e fondersi nelle sue lettere la confessione che l'egotismo in lui è tutto morto con l'annuncio ch'egli riposa ormai nell'idea dell'arte come obiettività. Con le stesse parole egli dichiara che l'io è morto nella vita e nell'arte. La Colet lo trovava freddo, senza slanci, senza amore; egli rispondeva citando Meloenis come documento della crisi trascorsa. « Voi avete ragione di dire che io non ho cuore: io me lo sono divorato! » Da vero artista, egli che aveva da fare con una donna poetessa e voleva liberarsene, intrecciava nelle sue lettere il duplice motivo e usciva in esclamazioni in cui il desiderio di questa liberazione dall' « io » è forte come un anelito alla vera conquista del mondo. « Sì, io vorrei che voi non m'amaste più e che non m'aveste mai conosciuto... Come vorrei non essere amato da mia madre, non amar nè quella nè persona al mondo! Io vorrei che non ci fosse nulla che partisse dal mio cuore per andare agli altri

e nulla che partisse dal cuore degli altri per venire al mio! » (II, 61). Se quella donna, dopo questa lettera, seguitò a scrivergli, ella dimostrò ancora una volta quanto le donne son difficili a capire certo linguaggio; ma il terribile loico non s'arrestò, continuò il suo gioco mefistofelico; portò il suo sentimento nel campo della letteratura, ne fece un principio, lo rinfacciò alla povera Colet. « Bada che la mia freddezza è il segreto dell'arte — diceva egli in sordina —: sii come me e lasciami, se tu pure vuoi essere artista ». Le scriveva egli infatti: « Quell'io che tu accusi di tanto personalismo [voleva dire egoismo] proprio io voglio dirti che tu t'accorgerai ben tosto, seguendo questa nuova via, *d'aver acquistato d'un tratto secoli di maturità e ti verrà compassione dell'uso di cantare se stessi*: ciò può riuscire qualche volta in un grido, ma per quanto lirismo possieda, per esempio, un Byron, vedi come Shakespeare lo schiaccia, a paragone, con la sua impersonalità sovrumana. Forse che si riesce a capire pur solo s'egli è triste o gaio? L'artista deve adoperarsi in modo da far credere alla posterità ch'egli non è nemmeno vissuto: meno io riesco a farmi un'idea di lui uomo, più egli mi sembra grande. Io non posso imaginarmi nulla della persona d'Omero e di Rabelais, e quando penso a Michelangelo vedo alle spalle soltanto un gran vecchio che scolpisce la notte al lume delle torce ». (II, 76-77).

**

V. — Qui il pensiero della persona a cui erano indirizzate imprimeva nelle sue idee una vivacità irrequieta: ma si trattava di idee sincere: le sue. E la scoperta di esse vien tutta dal suo intimo, dall'analisi di se stesso come uomo e come artista e da quella degli uomini che lo circondano e del tempo in cui vive. Poi egli si riconfermerà nel suo pensiero leggendo Spinoza ed Hegel: ma ora è il suo istintivo bisogno di autocoscienza che lo indirizza e che diventerà poi orgogliosa paradossale sicurezza quando avrà scritta la *Bovary*. Dapprima l'assillo di quell'istinto critico gli fa paura. « Aimè! Mi pare che quando si dissecano così bene i propri figli nascituri, non s'è abbastanza ispirati per poterli creare. La mia chiarezza metafisica mi dà dei terrori. E tuttavia io ho bisogno di movere di qua. Io voglio dare la mia misura a me stesso. Io voglio, per vivere tranquillo, avere la mia opinione sul conto mio: opinione precisa e che mi regolerà sull'uso delle mie forze ». (II, 10). E la scoperta antiromantica di cui il vittorioso effetto del suo romanzo gli dava la certezza, ponendolo di fronte al recente passato quasi in atto di sfida, qual'era? Che tutto il vecchio trascendentalismo artistico era un gran sogno, poichè nessun altro sentimento deve guidare il poeta nello stendere l'opera sua se non il desiderio di ritrarre quel che gli piace con la maggior verità possibile. Fin lì nessuno aveva praticato o *s'era accorto di praticare così* (tranne forse il grande Goethe per il quale il nostro ebbe una devozione sconfinata); il romanticismo, in sostanza, aveva posto l'arte sotto la tutela dei principî morali dogmatici che dovevano costituire il punto d'appoggio dell'ispirazione. Esso era fermo all'idea millenaria dell' « universale » come oggetto dell'arte e per « universale » intendeva il fatto assunto dalla cronaca alla poesia in quanto s'irraggiava di quelle

verità eterne in cui lo spirito vive. Vedete il De Vigny, che non è certo il più pio dei romantici, ma che, nella sua celebre teorica artistica, non diceva una cosa personale se non in quanto schematizzava per conto suo, con notevole ingenuità, un sentimento dell'arte comune a tutti i suoi contemporanei. « Concevoir et méditer une pensée philosophique, trouver dans les actions humaines celle qui en est la plus évidente preuve; la réduire à une action simple qui se puisse graver dans la mémoire et répresenter en quelque sorte une statue et un monument grandiose à l'imagination des hommes, voilà où doit tendre cette poésie épique et dramatique à la fois ». (*Journal d'un poète*. Fragments inédits).

Ma gli altri non erano, nella sostanza, molto lontani da lui. Vedete quel gran Byron, sintesi di romanticismo, che, al primo momento, vien fatto di paragonare a Flaubert, per il comune gusto dell'immoralità, ma che, in effetto, rappresenta tutto quello contro cui Flaubert reagisce in teoria ed in pratica. Per Byron l'immoralità è, come per V. Hugo, un'antitesi: quello si distingue da questo solo in quanto si compiace di tenere l'angelo fra le quinte mentre il diavolo parla. « Balzac stesso — osservava il nostro — non ha potuto sfuggire a questo difetto: egli è legittimista, cattolico, aristocratico ». (II, pagina 155). Di qua moveva a giudicare, nonostante il suo estetismo in sordina, Sainte-Beuve, la bestia nera dei giovani anni di Flaubert: una tal subordinazione dell'arte a preconcetti teologici gli pareva facile riconoscere in Dante (II, pag. 98-99).

Invece Flaubert, assai prima di leggere Spinoza ed Hegel, vagliando le sue tendenze poetiche al lume della sua indomabile chiaroveggenza critica, s'era accorto che le cose da lui istintivamente scelte come oggetto di rappresentazione artistica erano destituite d'ogni significato morale e avevano tuttavia un'evidenza poetica indistruttibile: s'era accorto che la loro poeticità derivava dalla capacità ch'egli aveva (quando l'aveva) di ritrarle quali erano nella loro obiettività, all'infuori d'ogni rapporto di esse con i principî ideali del vecchio mondo. In questa capacità, dunque, e non in altro consisteva l'arte! In questo senso egli poteva dire, dando forma paradossale al vero, che « meno si sente una cosa e più si è atti ad esprimerla » (II, p. 82) in quanto l'emozione del cuore intorbida la chiarezza della « visée » e sovrappone il proprio orgasmo alla poesia della rappresentazione. Per quanto poteva dire che l'arte è pura questione di forma e, arrivando a un'esagerazione, ricca di verità, poteva anche porre lo studio quasi alle altezze del genio, o, per lo meno, questo rivoluzionario incompreso non si peritava di accostarsi ai più chiusi tradizionalisti nello sciogliere un inno ai sapienti del secolo di Louis XIV.

« Noi ci meravigliamo di quei bonshommes del secolo di Louis XIV ed essi non erano certo uomini d'enorme ingegno: leggendoli, non s'ha alcuna di quelle stupefazioni, che vi facciano credere a una lor natura più che umana, come avviene alla lettura d'un Omero, d'un Rabelais, sopratutto di Shakespeare, no! ma quale coscienza! come essi si sono sforzati di trovare per i loro pensieri le giuste espressioni! Che travaglio! quali nature! come si consultavano a vicenda, come sapevano il latino! come leggevano lentamente! Così ogni loro idea è espressa, la forma è piena, imbottita e fornita di cose fino a farla scoppiare.

Ora non ci son gradi in arte: ciò che è buono, vale ciò che è buono. Lafontaine vivrà quanto Dante, e Boileau quanto Bossuet o anche quanto Hugo » (II, p. 193). E le parole ch'io ho citate in corsivo furono scritte in corsivo da lui, perchè egli sentiva la forza antiromantica e quindi rivoluzionaria di queste e di alcune altre conclusioni alle quali arrivava movendo dai suoi principî.

* *

VI. — Ma, fra le molte accennate nelle sue lettere, la confessione più bella dell'intimo travaglio per il quale egli arrivò dal soggettivismo romantico a quell'oggettivismo artistico che ha per base il concetto di spirito come forza creatrice immanente ed assoluta, è in questa pagina: in cui egli ritorna su una sua vecchia auto-difesa e ne allarga il significato.

« Quella giustezza di cuore di cui tu parli — scriveva egli — non è che la stessa giustezza di ingegno che io porto, credo, in tutte le questioni d'arte. Io non adotto, per conto mio, tutte quelle distinzioni di cuore, ingegno, forma, fondo, anima o corpo: tutto è legato nell'uomo. Ci fu tempo in cui tu mi riguardavi come un egoista che si compiaceva di rimirare perpetuamente la sua personalità. Questo credono quelli che vedono la superficie: è lo stesso di quell'orgoglio che rivolta tanto gli altri e ch'essi compensano con così grandi miserie. Nessuno più di me, invece, ha aspirato gli altri. Io ho adorato dei concimai sconosciuti, ho avuto compassione di tante cose di cui non s'intenerivano affatto le persone sensibili. Se la Bovary vale qualche cosa, questo libro non mancherà di cuore. L'ironia, pertanto, mi sembra dominare la vita. D'onde deriva che, quanto piangevo, io andavo a guardarmi nello specchio per vedermi? Questa disposizione a volgersi su se stessi è forse la sorgente di ogni virtù. Essa vi toglie alla personalità invece di trattenervi in essa. Il comico condotto all'estremo, il comico che non vi fa più ridere, il cinismo della spacconata, è per me tutto quello che m'ispira, come scrittore, più invidia. I due elementi son là: *Le malade imaginaire* discende più lontano nel mondo spirituale di tutti gli Agamennoni. Il « n'y aurait-il pas de danger à parler de toutes ces maladies? » vale il « qu'il mourût! ». Ma provatevi a far mai intendere tutto ciò ai pedanti! E' cosa bizzarra, del resto, come io senta bene il comico in quanto uomo e come la mia penna si rifiuti ad esprimerlo! Io convengo in esso di più a misura ch'io divengo men gaio, perchè quella è l'ultima delle tristezze » (II, 97-98).

In questa pagina ci sono in sintesi tutte le idee di Flaubert e c'è la storia della lor formazione. La verità intorno all'arte fu per lui un'intima rivelazione scaturita dalla sua esperienza d'uomo. Quel tormentante egoismo di cui voi m'accusate — dice egli in sostanza — quella mia crisi romantica, insomma, son proprio quelli che, vissuti fino in fondo, m'hanno condotto a uscire dall'io romantico nella più antiromantica delle scoperte: che tutto l'orgasmo del nostro io morale e intellettuale non aggiunge una voce a quella che le cose hanno in sè: la grandezza dell'artista consiste nel saper ben vedere e ascoltare. Quella abitudine pseudo-romantica di guardarmi nello specchio mentre piangevo non m'ha fatto inginocchiare come i miei colleghi demussettiani davanti alla mia

imagine: ma, al contrario, con l'obiettivazione di me stesso, m'ha fatto scoprire l'obiettività dello spirito. E allora tutta la realtà s'è rivelata a me uomo ed artista in un'architettura di solidità eterna. Questa fu la sorgente in me d'ogni virtù: mi son provato ad assimilare, per il semplice gusto di assimilarli, altri uomini e altri fatti, e ho trovato, anche nei più piccoli, una loro obiettiva capacità d'essere, ho sentito salire su dai concimai quel senso della vita che i miei colleghi credono scenda dall'alto. Quel lavoro di *dégagement* delle cose dalle contingenze effimere per vederle nella loro generalità (II,82), che, per i romantici, conduceva a verità filosofiche dello spirito trascendentalmente inteso, per me s'è risolto nel riconoscimento di obiettivi aspetti eterni del mondo. Così la mia sensibilità, la mia pietà si sono abbassate verso il particolare, si sono raccolte in esso senza disperdersi e cercare interpretazioni estranee ad esso e ne hanno riconosciuto ad un tempo il valore ideale e il valore poetico. La conseguenza massima che si deduce da questi principî, sapete qual'è? L'abolizione delle distinzioni scolastiche fra il sublime e non sublime o il meno sublime. Da Aristotile in giù, almeno in teoria e per illusione, s'è tenuto particolarmente in conto quell'arte maggiore, per esempio la tragica, nella quale l'eroe sbocca ogni tanto nella *sententia*, o, in qualche modo, sembra attingere alle universali verità superiori il fervore dei suoi sentimenti. Ma è un grosso equivoco. Quando noi arriviamo all'epilogo d'una tragedia alla quale, poniamo, abbiano posto mano e cielo e terra, il sentimento profondo che ce ne rimane non deriva dalle verità che l'ira o il dolore o la gioia dei personaggi hanno fatto risplendere sul loro epilogo con le loro parole. Se tutto ciò non sale dalla *visée*, cioè dall'esatta rappresentazione artistica del fatto, il poeta con i suoi gridi (« qu'il mourût ») non vi può aggiungere nulla. I tragici con i loro Agamennoni, credono di dedur dal di fuori quello che Molière, con i suoi personaggi, deduce da dentro la vita. Il segreto dell'arte è in Molière.

* *

VII. — La pagina or citata è una delle più sintetiche. C'è compendiata in essa tutta la parte positiva del pensiero flaubertiano e c'è più che accennata quella negativa della quale cominceremo ad occuparci nel seguente paragrafo. E la parte positiva insomma è molto solida. Con una tale coscienza critica dell'arte ben egli poteva insorgere contro quel lirismo romantico che poi si risolveva, per l'analogia degli opposti, nel gusto dell'arte a tesi; poteva ridere della *Capanna dello Zio Tom* « libro fatto da un punto di vista morale e religioso, laddove bisognava farlo da un punto di vista umano » (II, 154).

Qui son molto coerenti il suo amore antiromantico del classicismo di Louis XIV come disciplina spirituale (ripensate i disdegni di V. Hugo per l'alessandrino classico ch'egli paragonava a non so più quale rigido ordigno) e la sua avversione per il classicismo come paradigma estetico da imporre alla libertà creatrice: le quali idee lo conducevano a paragonare con perfetta coerenza il danno fatto dai classici a Voltaire e da Fénelon a Chateaubriand alle deformazioni operate sulla forza creatrice della rivoluzione dal fantasma della vecchia

libertà classica (II, 99) («la plus mauvaise partie du 93 vien du latin»). E tutte le altre idee son chiare: chiara è la negazione che nella poesia (in quanto poesia riuscita) vi sieno gradi: chiara quella sua valutazione dell'ironia che lo mette senz'altro sulla strada aperta dal primo immanentista dell'estetica, il visconte di Shaftesbury, il quale, nella primissima alba del settecento (1708), scriveva, con notevoli riferimenti all'arte, quel suo famoso «Essay on the freedom of Wit and Humour», di cui si può dire ch'esso sta al futuro romanzo umorista inglese come i concetti critici di Lessing al futuro romanticismo tedesco. Orientandosi sul pensiero di Locke, al lume di un buon senso tutto britannico, egli era arrivato a credere nella obiettività creatrice dello spirito e a fare dell'umorismo il demiurgo che ci mette in contatto con questo vero. Flaubert accettava lo stesso concetto applicandolo specialmente all'arte e osservava che, penetrando con l'ironia in fondo là dove essa sembra corrodere le basi della vita, ossia le sue fondamenta ideali, si scopre che quelle non sono le fondamenta ma uno strato sovrapposto. Sotto c'è il fondo vero, quello che ci regge, che nessuna ironia può sfondare ed è la realtà della vita nella sua universale forza creatrice di cui tutti siamo espressione. «Il comico condotto all'estremo, il comico che non ci fa più ridere, il cinismo della spacconata» non è, in arte, se non questa suprema forza di penetrazione posta nella nostra *veduta*, la capacità, posta ne' nostri orecchi, d'udire il ritmo elementare dello spirito. Che cosa poi fosse quest'ultima rivelazione e come cominci di qua la metà negativa del suo pensiero, vedremo più oltre: ma, per ora, egli non fa che riconnettersi strettamente al suo precursore, il Shaftesbury.

Quando Flaubert dice: «Non ci son cose, fatti, sentimenti o persone sulle quali io non abbia *ingenuamente* passata la mia buffoneria, come un rullo di ferro per lucidare dei pezzi di stoffa: è un buon metodo per veder poi quel che ne resta» (II, 75), egli sembra ricalcare (e invece la coincidenza appare affatto casuale) quest'altro periodo del Shaftesbury: «One of those principal Ligths or natural Mediums, by which Things are to be view'd, in order to a thorow Recognition, is *Ridicule* it-self, or that manner of Proof by which we discern whatever is liable to just Raillery in any Subject» (1). Portate questo principio nell'arte; esso si risolverà in quello flaubertiano che «lo stile è una maniera assoluta di vedere le cose» e che le controluci morali non hanno ragione di essere. Così il nostro poteva dire: «Ciò che mi sembra bello, ciò ch'io vorrei poter fare è un libro sul nulla, un libro senza attacco esteriore, che si sostenga da solo per la forza interna del suo stile, come la terra senz'essere sostenuta si tiene nell'aria, un libro che non avesse quasi soggetto o, almeno, il soggetto fosse quasi invisibile, se ciò è possibile» (II, 70).

Ma qui, lo so, gravitiamo con tutta una parte di questo concetto, nell'altra metà, anche tenendo conto che Flaubert reagiva al tradizionalismo imperante. Paragonate le lodi schiette, e un po' animose, ch'egli tributa al puro descrittore Gautier (onesta animosità sul genere di quella adoperata dal De Sanctis pel Cossa in uno stato d'animo affatto analogo) col giudizio portato da Veuillot,

(1) ANTHONY ASHLEY COOPER EARL OF SHAFTESBURY, ecc. *Characteristicks* (1732) p. 61.

dittatore della reazione, sull'autore del *Capitan Fracassa*. « En somme — diceva costui — M. Gautier est un bon peintre de nature morte, et, tout au moins, un excellent photographe » (1). Per l'estetica trascendentalista cotesta intuizione del particolare era, almeno in teoria, fotografia. Ma, a lato di questi concetti così chiaramente ribelli, ecco farne capolino, ogni tanto, alcuni altri in aperto contrasto con quelli: alcuni altri che l'acuto Fusco, inteso a lumeggiare i precorrimenti crociani nel pensiero del suo autore, eliminò chiamandole « boutades ». Ma, con l'esimersi dal mettere in luce le contraddizioni di quel frammentato teorizzare, egli si precluse la gran porta dietro la quale vaneggia l'altra metà del pensiero flaubertiano. La storia dei rapporti di esso col romanticismo è tutta qua. Perchè, se rappresentare è vedere e, artisticamente, non è se non « una lunga energia che corre da un capo all'altro e non s'indebolisce mai » (II, 203) parrebbe ben certo che a questa legge, in effetto, nessun artista potesse sottrarsi. Invece, a certo punto, eccolo scappar fuori con riserve come questa: « Ciò che distingue i grandi geni è la generalizzazione e la creazione: essi riassumono in un tipo personalità sparse e apportano alla coscienza del genere umano nuovi personaggi: non si crede forse all'esistenza di Don Chisciotte come a quella di Cesare? Shakespeare è qualche cosa di formidabile sotto questo aspetto; non era un individuo ma un continente: vi erano dei grandi uomini in lui; delle folle intere, dei personaggi. Non hanno bisogno di far dello stile costoro, son forti a dispetto di tutti gli errori e a causa di essi. Ma noi, i piccoli, non valiamo che per l'esecuzione finita. Hugo, in questo secolo, supererà tutti: benchè pieno di cattive cose, quale soffio immenso! Arrischio qui una proposizione che non oserei dire altrove: i sommi scrivono spesso molto male e tanto meglio per essi. Non in loro bisogna cercar la forma ma negli scrittori di secondo ordine, come Orazio, La Bruyère, ecc. » (II, 138). E questo, mi par chiaro, è il vecchio universale così caro al romanticismo. Perchè, se solo l'uomo di genio ha la virtù di generalizzare e di creare, laddove gli altri, i piccoli, vedono solo, non creano; se, in ciò che l'uomo di genio rappresenta va a confluire ciò che sale dal moto della sua intera coscienza agitata e ne sorgono personaggi nuovi, che riassumono mondi ideali, allora è chiaro che, qui, siamo nell'orbita di quel millenario « universale » caro ai trascendentalisti dell'estetica. E per costoro ben legittima e ovvia era la gradazione dell'arte com'era sintetica la frase del Manzoni: « perciò Shakespeare sovrasta perchè è più morale ». E se i geni, creando a questo modo, non hanno neppur bisogno di far dello stile come i piccoli uomini (esempio: i bravi letterati di Louis XIV), vuol dire che il processo creativo in quelli è essenzialmente diverso. Due mondi dunque? Parrebbe che sì. Ma è certo che, di una tale contraddizione, Flaubert non sentì il peso, che essa, anzi, fu il principio dinamico di tutta l'altra metà del suo pensiero. Per eliminarla bisognava ch'egli arrivasse almeno al concetto della sintesi a priori, dove si rimane fermi all'intuizione del particolare, ma il poeta si ritrova libero e capace di tutto intuire e di tutto rappresentare, il veduto e il non veduto, il reale e l'irreale, la borghese signora

(1) Veuillot: *Les odeurs de Paris*. Parigi, Crès, p. 230.

Bovary e l'eroe don Chisciotte. Ed ecco il nodo che il notaro e Guittone, dico il Flaubert e, in parte, il De Sanctis, tenne di qua dalla sintesi a priori. Pare che ci volesse poco per il Flaubert cercare di togliere la contraddizione fra quel pen-pensiero: « meno si sente una cosa più si è atti ad esprimerla com'ella è » (II, 82), e quell'altro: « il segreto dei capolavori è nella corrispondenza della materia col carattere dell'autore » (III, 220), ma se noi ci prendiamo la briga di risolverla per conto nostro, e chiamiamo *boutades* gli elementi non riducibili a coerenza teorica, ci precludiamo d'intendere Flaubert. Gli strappi sono del resto abbastanza frequenti, e, nella contraddizione, vediamo sopravvivere, accanto alla sua ribellione antiromantica, gli elementi ideali del romanticismo dal quale egli move. A diciott'anni, quando scriveva quel suo giudizio su Nerone e Satana che prelude a tutta la parte antiromantica del suo pensiero, scriveva anche parole che preludono con altrettanta esattezza alla parte contraddittoria. « C'è più verità — diceva egli allora — in una sola scena di Shakespeare, in un'ode d'Orazio e di Hugo, che in tutto Michelet, Montaigne, Robertson » (I, 49). Questa contraddizione rimase nel serrato ragionamento degli anni maturi e fu essa un vero intoppo in cui s'arenò l'estetica idealista del secolo declinante dal romanticismo: fu la catastrofe di cui anche il Bally e il bovarysta Gaultier vedono a lor modo l'espressione ultima in Flaubert (Gaultier: *Le génie de Flaubert*, 1913, p. 257). E' certo insomma che nel dritto mezzo del suo pensiero,

vaneggia un pozzo assai largo e profondo.

GIUSEPPE TOFFANIN

(*La fine al prossimo fascicolo*).

RECENSIONI

ADELCHI BARATONO, *Critica e Pedagogia dei Valori* (Saggio). Palermo, Sandron, 1920, pp. 358.

Tutto il libro del Baratono è un'affermazione della necessità di concepire il mondo dualisticamente, senza di che non può pensarsi nessun *valore*, nè estetico, nè logico, nè etico. La stessa pedagogia non sarebbe possibile senza appunto un dualismo di educando e di educatore, di scienza e discente, di oggetto e di soggetto.

Accanto all'affermazione di questo dualismo è nel libro del B. una continua critica del monismo del Gentile e del Croce: tanto che l'esposizione procede per lo più in forma polemica, come un vivace dialogo con gli avversari preferiti. Secondo il B., con un monismo come quello degli idealisti di oggi non si può spiegare efficacemente la vita. La morale viene ad essere privata della sua vera essenza: la pedagogia non può riuscire che ad una «educazione negativa».

Se tutto si identifica nel divenire dello spirito; se l'oggetto non è qualcosa che il soggetto trova come dato, ma è posto dal soggetto stesso; se conoscere ed essere, volontà ed atto si identificano tra di loro: allora tutto è quello che è, essere — o meglio divenire — e dover essere coincidono e la vita finisce di essere morale per diventare naturale. E la pedagogia perde ogni significato. «Qui, dove tutto è natura, come là, dove tutto è spirito, non c'è altro da fare che lasciar che essi si svolgano da sè». (Pag. 12).

In tutto il libro il B. esamina diffusamente ed accuratamente le difficoltà del monismo idealistico, ne fa un fine esame con un'indagine psicologica approfondita, ne mette in luce gli aspetti più scabrosi e vi contrappone naturalmente il suo dualismo. Il suo dualismo però è affermato solo in opposizione al monismo che combatte, e il B. tralascia di esaminare con eguale acume e con eguale accuratezza tutte le difficoltà — e non sono davvero minori — del dualismo rispetto al monismo. Se il B. fosse stato altrettanto severo con se stesso quanto lo è stato col Gentile e col Croce si sarebbe facilmente accorto che la sua costruzione filosofica ha delle mura molto meno solide di quella dei suoi avversari.

I problemi principali del dualismo non sono risolti dal B. e sono anzi trascurati con una leggerezza inverosimile. Dati, per esempio, soggetto ed oggetto come due entità distinte, quale è la loro natura? Che cosa è il soggetto senza lo oggetto e che cosa è l'oggetto senza il soggetto? Tale questione non è presa in considerazione dal B. che si limita a definire i termini di soggetto e di oggetto come entrambi già «dati», come nuove «possibilità» di rapporti e quindi di valori. E' quasi una reminiscenza del buon Stuart Mill!

Da questo nasce poi un altro grave problema anch'esso completamente trascurato dal B. Se soggetto ed oggetto sono di diversa natura, come si effettuano i rapporti tra i due termini?

Come il soggetto modifica od è modificato dall'oggetto, come l'attività agisce sulla passività, lo spirito sulla materia?

Ma a noi non importa ora di continuare a mettere in luce tutte le particolari difficoltà lasciate nell'ombra dal B.: vogliamo invece dare uno sguardo generale a tutto il suo pensiero, cercando di intendere la sua concezione del mondo. Perchè solo in relazione alla visione totale ed alla concezione del principio universale della realtà può veramente effettuarsi una critica delle particolari teorie di una filosofia.

Dato il dualismo essenziale di soggetto ed oggetto, di realtà e pensiero, di essere e dover essere, il B. — da buon kantiano — doveva cercare prima o poi un unificazione dei due termini, poichè soltanto con la concezione di una tale unità può darsi una soluzione del problema della vita. Il B., dunque, si sforza di giungere ad una unificazione teleologica dei termini del dualismo, ma l'unificazione non solo non è raggiunta — poichè kantianamente non poteva raggiungersi con la filosofia, che ne chiarisce soltanto l'esigenza — ma è anche esclusa assolutamente: cosicchè tutto il

pensiero del B. finisce con l'immiserirsi in una contraddizione senza senso e senza via d'uscita. Si va a cadere ancora una volta nello scetticismo puro e semplice.

Carattere precipuo del pensiero, secondo il B., è la sua trascendentalità. Il dualismo ne è la molla, la sua *conditio sine qua non*. Ma appunto in forza del dualismo la trascendentalità del pensiero non si esaurisce nell'oggetto trascendente il pensiero stesso. Se vi si esaurisse, il dualismo finirebbe, e giungeremmo all'assoluto monismo, all'identificazione di pensiero e realtà.

L'identificazione non è raggiungibile dal pensiero, ma non per questo è senza significato e senza valore. Essa invece ha una valore teleologico ed è il massimo valore. Poichè se l'identificazione fosse esclusa in «qualsiasi» senso, la vita perderebbe ogni significato. Ciò ha ben compreso e, relativamente, anche ben messo in luce il B. Quando però si è trattato di precisare il senso dell'identificazione le forze non gli sono bastate e tutto è andato a rotoli.

Come giungiamo all'identificazione, all'Unità? Trascendendo noi stessi in un atto di fede, non più logico, ma ultralogico. «La filosofia e la cultura, secondo il concetto Fichtiano, acquistano la missione di render possibile la Religione. Il Criticismo, rendendo l'uomo capace di scrutare sè stesso, di cercare nel proprio pensiero i valori, lo deve condurre alla rivelazione di Dio, negando le concezioni inadeguate alla sete dell'essere totale; il Teologismo, non riuscendo a conciliare senza residuo l'essere al dover essere, la realtà al pensiero, il piacere al bene in sè, la virtù alla felicità; nè a scoprire nel pensiero la ragione ultima del pensare, nel fine posto il fine ultimo da porsi, nella soggettività arazionale la oggettività storica, nella volontà libera la obbligatorietà postulata, ci conduce a trascender noi stessi in un atto di fede» (pp. 355-356). La filosofia così cede il posto alla religione, ad una nuova intuizione che, come quella bergsoniana, non può «esternarsi» senza cessare di essere, non può esprimersi in termini logici senza divenire illogica. Il compito della filosofia si restringe a quello di porne l'esigenza: teorica (logica) e pratica (etica).

In tal modo, alla luce di questo Valore assoluto al di là della nostra Umanità, l'Umanità stessa acquista valore e la vita significato.

A questo punto però comincia il difficile per il B., e la ragione delle difficoltà deve trovarsi nell'essere il B. nell'assoluta impossibilità di conciliare l'immanentismo — o anche trascendentalismo — del pensiero con la trascendenza propria della religione: l'ostacolo maggiore per una filosofia religiosa del giorno d'oggi.

Per chi è ben convinto del carattere immanentistico del pensiero l'aderire ad una concezione religiosa della realtà incontra sempre una pregiudiziale gravissima. Pensando, vale a dire ponendo il proprio pensiero, noi giungiamo al concetto di Dio trascendente. Ma questo Dio, appunto perchè posto in un atto di pensiero, è veramente trascendente o non è creatura nostra? Per ammettere la trascendenza di Dio dobbiamo uscire dall'immanenza del nostro pensiero: dobbiamo cioè negare il nostro pensiero di fronte a Dio: dobbiamo annullare il nostro pensiero in un atto di fede. Ma questo annullamento del nostro pensiero — sia pure come semplice esigenza — deve essere affermato necessario — dal momento che filosofiamo — proprio in virtù del nostro pensiero. Il pensiero stesso quindi deve riconoscere la necessità di trascendersi, di annullarsi, di negarsi. Il che logicamente è un assurdo. E' un assurdo perchè il limite che il pensiero pone a sè stesso, proprio perchè posto da sè stesso, non è un vero limite. Al di là di quel limite — checchè possa dirsi in contrario — o c'è ancora pensiero o non c'è nulla.

Concludendo: l'atto di fede in un Dio trascendente deve essere anche un atto di pensiero. D'altra parte però pensare un Dio trascendente significa farlo divenire immanente. Dio o deve essere immanente e trascendente al tempo stesso o non deve essere.

La maggiore difficoltà di una filosofia religiosa si riduce proprio a questo: — come si conciliano la trascendenza e l'immanenza di Dio?

Come le concilia il Baratono?

Il B. purtroppo non concilia niente. L'antinomia per lui è assolutamente insolubile. Ma il peggio è che il B. dall'insolubilità dell'antinomia non ricava proprio nulla e tutta la sua filosofia rimane campata in aria.

Cerchiamo di fissare il suo pensiero. In seguito ad una accurata analisi filosofica (critica) il B. perviene all'affermazione del carattere trascendentale del pensiero. Il teleologismo immanentista del pensiero, però, non è sufficiente, e da esso si passa a una deontologia metafisica e religiosa che giunga alla rivelazione di un fine ultimo ed alla conciliazione dell'antinomia del dover essere all'essere. Si giunge così a Dio. O per meglio dire si dovrebbe giungere a Dio: perchè il B. per conto suo rimane un ateo; assetato di religiosità, sì, ma pur sempre ateo. Ateo soprattutto per-

chè non può pensare Dio senza negarlo. « Non credo, — egli dice — perchè non posso uscire dal mio pensiero, e debbo, se mai, kantianamente, pensare Dio come una mia esigenza, un postulato del mio pensiero etico; istituirne, come qui, la critica: ma nello stesso istante, Dio cessa di esser tale anche in sè, e diviene un valore etico di realtà soggettiva, creazione dunque e non rivelazione, scoperta etica, ossia pratica, e non anche teoretica. Non posso uscire dalla filosofia dell'immanenza, perchè appunto sono filosofo in quanto critico » (pagina 357).

A questo punto si rivela completamente tutta la contraddizione del pensiero del Baratono. Necessità estetica, logica, etica è per il B. il dualismo di soggetto ed oggetto, di essere e dover essere. Necessità estetica e sopratutto logica ed etica è ancora che il dualismo abbia la sua ragion d'essere in un'unità teologica trascendente, nella fede in Dio. In questo Dio però il B. non crede. Non crede per una « necessità logica »: l'impossibilità di conciliare la trascendenza di Dio con l'immanenza del pensiero.

La contraddizione può ancora accentuarsi. Logicamente non posso dare un valore al dualismo senza supporre una identificazione finale: eticamente non posso comprendere il dovere senza concepire il bene in sè. Ma in logica, dice il B., « non posso, pensando al mio pensiero, identificare l'oggetto pensato nel soggetto pensante, il non-Io nell'Io, il dato nel pensiero che lo trascende, l'essere nella legge razionale, senza rinunciare immediatamente al pensiero stesso che per quell'antitesi si attua, che nel dato ha il motivo a trascenderlo nel concetto della sua realtà stessa oggettiva, — così in Etica non posso identificare il dovere all'essere, l'obbligatorietà autonoma alla necessità eteronomica, e quindi il pensiero di Dio a Dio, senza distruggere la mia eticità e il valore deontologico del mio stesso pensiero » (pp. 357-358).

E il B. non si salva neppure con l'ultima ancora di salvezza: con l'intuizione. Questa intuizione ultima di Dio, questa congiunzione mistica ultra-logica non è neppure raggiunta — neppure illusoriamente affermata come raggiunta — dall'ateo B., che ne parla perciò a freddo, letterariamente e quindi due volte illogicamente.

Possiamo ora ben comprendere come la filosofia del B. finisca nello scetticismo. Essere scettici significa negare l'Assoluto. Assoluto che poi è implicito in ogni scetticismo — e sarebbe facile dimostrare lo stesso per il B. — ma che intanto non è affermato in modo esplicito e consapevole, e rimane così relativamente infecondo. Pensare non si può se non assolutamente, vale a dire, in ultima analisi, concependo come perfettamente adeguati l'essere e il conoscere. Negare al proprio pensiero questa identificazione, questa unità assoluta, significa propriamente, non solo svalutare sè stessi, ma contraddirsi in modo assurdo. Il B. può affermare — ed io non voglio qui discutere tale affermazione — che carattere necessario del pensiero è la sua trascendentalità intesa nel senso della necessità di un dualismo di conoscere ed essere: ma deve d'altra parte necessariamente postulare un'unità trascendente, un'identificazione finale che in quanto affermata — si badi bene — è un Assoluto *già raggiunto*, quell'Assoluto che dà appunto valore al pensiero del B. Se poi, arrivato alla fine, il B. nega quest'assoluto, con ciò manda tutto all'aria, svaluta tutto il suo pensiero sottraendo ad esso il carattere dell'assolutezza.

Il B. senza avvedersene scivola a poco a poco nello scetticismo dal cui precipizio tenta invano salvarsi con una filosofia mancante di base, per cui lo stesso scetticismo acquista un carattere tutto proprio, che da un certo punto di vista si oppone anzi allo scetticismo. E' uno scetticismo raffinato, tacito, che si insinua senza affermare sè stesso come tale, e sotto gli sfarzosi panni di una brillante ed alle volte geniale filosofia dei valori.

E' uno scetticismo costruito a rovescio. Non comincia col negare l'assoluto, col criticare quindi bonariamente tutti i sistemi filosofici, col negare valore alla logica, col dimostrare l'inconsistenza di ogni etica, col disconoscere un fine alla vita. Tutt'altro: il B. vi costruisce tutto un sistema filosofico compenetrato da tutta una pedagogia, che egli cura in tutti i particolari con indagini sapienti e molte volte profonde: con entusiasmo che non si può non riconoscere in molte sue pagine: con un senso vivo del valore idealistico della vita e della scuola. E poi all'ultimo, quando si tratta di porre l'ultima pietra, che in questo caso dovrebbe essere anche la prima, tutta la costruzione è buttata giù di un colpo e tutto crolla in frantumi.

Per questo lo scetticismo del B. assume un nuovo carattere che vorrei definire — e mi pare molto giustamente — estetismo. Poichè, negato un vero Assoluto, quale altra mai può essere la ragione di una costruzione filosofica, condotta alle volte con vero entusiasmo, se non appunto un'esigenza estetizzante di virtuosità letteraria? Ed anche una vena di misticismo — ma sottile sotti-

le — io riconosco nel B.: chè, del resto, estetismo e misticismo vanno spesso di pari passo.

Per il lato più propriamente pedagogico dell'opera del B. sono da farsi presso a poco le stesse osservazioni.

Secondo il B. la scuola deve insegnare a «trascendere ma non esaurisce la trascendentalità del pensiero nell'oggetto trascendente il pensiero stesso; l'educatore non può senza contraddizione uscir fuori dall'uomo: accompagna l'educando fino a «coronare e a mitrare sè sopra sè», a conquistar cioè l'autonomia del pensiero, e lascia che poi egli, se ne avrà l'esigenza teorica e pratica, cerchi di là dalla fiamma delle passioni, che noi l'abbiamo aiutato a varcare, gli occhi stellanti di Beatrice per uscir di sè e per «trasumanare» (pag. 357).

La ragione pr cui il maestro, arrivato ad un certo punto, deve arrestarsi è chiara. Secondo il B., Dio non può essere conosciuto che per una intuizione ultra-logica che non può esternarsi. Dato questo carattere di ultra-logicità e di incomunicabilità dell'intuizione religiosa, è evidente che essa rimane fuori dei limiti dell'educazione, fuori del compito di ogni insegnante.

Senonchè la cosa non procede così liscia come potrebbe sembrare a prima vista. La trascendentalità del pensiero — l'abbiamo già detto — in tanto ha un valore in quanto mira ad un'identificazione finale, all'adeguazione finale dell'essere al dover essere, della realtà al pensiero. Se si esclude dall'opera del maestro l'insegnamento dell'esigenza di questa unità finale, — nel caso del B., Dio trascendente, e perciò la religione — si esclude al tempo stesso l'insegnamento del valore del pensiero. L'insegnamento diventerà assolutamente sterile poichè non sarà effettivamente pensiero, non avendo il carattere dell'assolutezza e non essendo adeguato alla realtà.

Per chiarire la questione, e per servirci con il B. della concezione poetica di Dante, è facile notare che il maestro, e cioè Virgilio, si arresta, sì, ad un certo punto, ma per consegnare Dante in altre mani. Il che significa che Virgilio non solo accompagna il suo discepolo fino a «coronare e a mitrare sè sopra sè», ma lo fa consapevole appunto dell'esigenza di salire più in alto. Virgilio, giunto al limite che egli non può sorpassare, non si arresta muto come farebbe il B., ma fa conoscere a Dante che resta un ben più alto cammino da compiere per raggiungere la meta, e che è appunto in questa meta la ragione vera della sua opera di guida. Virgilio si arresta, ma trascende, sia pure indeterminatamente il punto di arresto e raggiunge col pensiero il concetto di Dio. Lungo tutta la via per l'Inferno e per il Purgatorio sulle labbra di Virgilio è sempre il nome di Dio.

Per il B. invece il maestro si arresta completamente — sebbene altrove, contraddicendosi, lo stesso B. dica che la filosofia deve condurre l'uomo alla rivelazione di Dio — e lascia che l'educando «se ne avrà l'esigenza teorica e pratica» vada oltre. In questa esigenza il maestro non deve entrare per nulla. Nè il maestro nè «l'autore».

L'autore B. però non mantiene troppo la parola — e come potrebbe mantenerla? — e parla appunto di quell'esigenza, dell'esigenza di trascendere sè stesso per giungere all'intuizione di Dio. Poi ingenuamente si arresta interdetto per non «esternare» Dio parlandone, e lo mette delicatamente da parte. Ne vorrebbe parlare perchè altrimenti la sua filosofia non concluderebbe: non ne dovrebbe parlare poichè altrimenti l'intuizione di Dio diventerebbe pensiero.

La questione — come si vede — è alquanto ingarbugliata, ma non ho io la colpa di averla ingarbugliata. Fino a che si fantastica di una intuizione ultra-logica, di là dal pensiero, e si pretende inoltre di trovare in questa intuizione la ragione ultima del pensiero stesso, non si può che cadere in un'infinità di contraddizioni e di situazioni senza uscita.

Esaminata così in generale la concezione del B., potremmo passare ad un'analisi più particolareggiata delle sue teorie circa i problemi più importanti dell'estetica, della logica e dell'etica. Ma da questo ulteriore esame non risulterebbe che una conclusione: il pensiero del B. manca di un vero centro, di un principio informatore. Il centro c'è, naturalmente, ma è un centro fittizio, non pensato davvero. I valori che il B. discute non riescono ad unificarsi in un unico e supremo Valore: il che dopo tutto significa che i valori stessi non possono dirsi veramente tali.

Per questa stessa ragione la critica condotta dal B. contro il Gentile e il Croce manca di vero fondamento. In sostanza il B. accusa il Gentile di un soggettivismo tale per cui la vita e il pensiero non hanno più ragione d'essere. Se lo spirito è assolutamente uno manca dell'altro polo, dell'altro termine in rapporto al quale esso possa svilupparsi. Non si avrà che un «pensiero in sè, lo spirito (Io puro), senza oggetti, che rimane sempre sul posto, pensando sè medesimo» (pag. 50).

Ma il Gentile, ad un avversario come il B., potrebbe facilmente rispondere che

egli ammette soggetto ed oggetto, ammette questo dualismo, questo dialettizzarsi dello spirito stesso. Solo che egli trascende il dualismo e identifica i due termini in un monismo che è la ragione del dualismo. Il B. invece, non riuscendo all'identificazione dei termini del suo dualismo, non lo spiega e non ne dà la ragione. Soggetto ed oggetto sono nel Gentile come sono nel B. Soltanto che il primo cerca di dare una spiegazione del loro rapporto e quindi un concetto del loro essere, mentre il B. si arresta all'affermazione dei due termini senza trascenderli e quindi senza spiegarli.

Per il B. non si trattava di contrapporre semplicemente un dualismo ad un monismo. La questione del monismo, del dualismo e del pluralismo è una questione che ormai non dovrebbe aver senso. A meno di non voler concepire ancora il dualismo nel senso più atomistico della parola e cioè pensando, o meglio illudendosi di pensare, il mondo formato di due parti estranee completamente l'una all'altra; a meno, dico, di non voler concepire il mondo in questa maniera assurda, la questione del monismo e del dualismo o pluralismo dovrebbe essere affatto priva di significato. Il problema è uno solo e cioè quello del modo di concepire l'*unità*, e quindi il modo di concepire il soggetto e l'oggetto, il pensiero e il dato (il dualismo) in rapporto all'unità; e poi ancora la molteplicità (pluralismo) sempre in rapporto all'unità. Nessuno può negare nè la dualità di pensiero e dato, di soggetto ed oggetto, nè la molteplicità del reale: ma nessuno può concepire tale dualità, nè tale molteplicità se non nell'unità.

E su questo credo che sia d'accordo anche il B., solo che egli, per contrapporsi a quella speciale concezione che dell'unità hanno il Gentile e il Croce, si dichiara dualista. Poi lo stesso B. si affanna invano per giungere all'unità, ma — come abbiamo visto — i suoi sforzi riescono vani. Rimane perciò in fin dei conti dualista, ma solo a parole, perchè in realtà non può concepire il dualismo, non pensandolo nell'unità.

La conclusione è che il Gentile e il Croce determinano il rapporto di soggetto e di oggetto rispetto all'unità, e cioè il significato di soggetto e di oggetto: il B. invece, rimanendo assurdamente dualista, esclude ogni possibile significato dei termini del dualismo.

UGO SPIRITO.

H. PLEHN: *Bismarcks auswärtige Politik nach der Reichsgründung*. Monaco-Berlino, Oldenbourg, 1920, pp. XII-381. Mk. 28.

F. ROCHES: *Manuel des origines de la guerre*. Parigi, Bossard, 1919, pp. 496. Fr. 6.60.

F. GOUTTENOIRE DE TOURY: *Poincaré a-t-il voulu la guerre?* Poincaré et Iswolsky contre Georges Louis. Parigi, ed. *Clarté*, 1920, pp. 169.

W. FRAKNOI: *Die ungarische Regierung und die Enstehung des Weltkrieges*. Vienna, Seidel, pp. 64. Mk. 3.

TH. SCHIEMANN: *Deutschlands und K. Wilhelms II angebliche Schuld am Ausbruch des Weltkrieges*. Berlino e Lipsia. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, 1921, pp. 31. L. 2.

J. R. FOCH: *Essai de psychologie militaire*. Parigi, Payot, 1921, pp. 211. Fr. 6.

M. BARRÈS: *Le génie du Rhin*. Parigi, Plon, pp. XXIX-259.

Non si può veramente tentar di fare la storia della guerra mondiale nel suo processo genetico senza conoscere a fondo gli avvenimenti europei dal 1870 in poi. Più precisamente è il periodo dal 1890 in poi, cioè il periodo postbismarckiano, quello che sboccò nella guerra: esso presenta caratteri differenziali assai spiccati di fronte al periodo precedente, che possiamo chiamare bismarckiano. Ma appunto perciò questo primo periodo illumina il secondo, e la sua conoscenza è indispensabile per rendersi conto della evoluzione subita dalla politica europea e terminata nella guerra.

A questo primo periodo, dal 1870 al 1890, è dedicato il libro del Plehn. Esso reca per titolo un soggetto apparentemente ristretto: «La politica estera di B. dopo la fondazione dell'Impero» In realtà fare la storia della politica estera di Bismarck dal 1870 al 1890 significa semplicemente fare la storia della politica europea in quel periodo. Il P. lo ha compreso. Il suo libro potente, coscienzioso, preciso, pieno di fatti, di carattere prevalentemente espositivo, ma non senza discussioni analitiche e vedute sintetiche è un'ottima guida per lo studio della politica europea fra il 1870 e il 1890. Tale giudizio non può essere modificato da qualche lacuna che si rivela nell'opera: per esempio, a proposito delle connessioni fra il Kulturkampf e le relazioni fra Germania, Italia e Francia, riguardo l'atteggiamento di Bismarck di fronte ai tentativi di restaurazione monarchica in Francia, circa alle questioni interne dell'Austria-Ungheria nei loro legami colla politica estera, e colla linea di condotta di Bismarck in confronto delle questioni medesime. La lacuna più grave, ma di cui l'autore non è responsabile essendo morto prima della relativa pubblicazione, è la non conoscenza dei trattati della Triplice, e più generalmente dei trattati segreti dell'Austria-Ungheria.

Quello che risulta nettamente dal libro del Plehn ed è da lui stesso messo bene in luce, è il carattere fondamentalmente pacifico della politica bismarckiana dal 1870 in poi. Bismarck mirò sempre al mantenimento dello *statu quo*, e se volle mantenere isolata la Francia, lo fece soltanto per misura di precauzione, e senza alcuna ostilità contro gli interessi della Francia nel mondo, da lui anzi complessivamente rispettati e favoriti.

Di differente opinione è il sig. Roches, nella prima parte del suo libro dedicato alle « cause lontane » della guerra mondiale.

Perchè il Roches abbia creduto di intitolare il suo libro « Manuale delle origini della guerra » è veramente arduo il dirlo; rare volte il titolo di un libro ha risposto così male al suo contenuto.

Per « manuale » s'intende un libro in cui sia raccolto, classificato, esposto metodicamente ed obbiettivamente un insieme di dati intorno ad un certo argomento: non un libro apologetico, polemico, retorico, e per giunta disordinato, incompleto, superficiale, riboccante di affermazioni generali arbitrarie e di errori particolari come questo del Roches.

Non si comprende cosa possano aver che fare in un manuale delle origini della guerra sparate di questo genere: « Questi due paesi (Germania e Austria) si erano fabbricate una morale speciale, costituita di sana pianta, un sistema filosofico particolare. Tutti e due hanno sviluppato così i malvagi istinti della loro natura, che Tacito, Erodiano, Gregorio di Tours avevano già constatato, ecc. » (p. 23); nè che cosa abbia in comune con la verità storica più elementare un'affermazione come questa: « Luigi XIV fu attaccato tre volte dalla Germania » (pagina 24).

Ripetere ancora che Alessandro II e la regina Vittoria impedirono nel 1875 alla Germania di attaccare la Francia, e che nel 1887 la Germania medesima minacciava ancora la guerra (p.31) ci sembra di scarso spirito; assolutamente arrischiata la speranza di dare ad intendere a chiunque non sia completamente ignorante che dopo il '70 Bismarck non si curava della pace, ma voleva raggiungere degli scopi imperialistici, o che Bismarck stesso mirò a rovinare il prestigio russo nei Balcani (p. 32).

E in quale fonte ha mai pescato il sig. Roches questo bel granchio: « En 1886, l'Allemagne ne renouvelait pas le contrat de contre-assurance conclus avec elle (la Russie) en 1884 »? (pag. 65). Il trattato di contro-assicurazione è quello del 1887 ed esso non fu rinnovato dalla Germania nel 90; il trattato del 1884, invece, fra i tre imperatori, non fu rinnovato effettivamente (nel 1887, non nel 1886), ma per volontà della Russia, che non volle più impegnarsi con l'Austria. L'intesa franco-russa del '91 sarebbe stata preceduta da « minaccie germaniche di avviluppamento della Russia attraverso i Balcani e gli Stretti »! (p. 66). E dire che Bismarck avrebbe anche data alla Russia Costantinopoli! La Russia, afferma sempre il R. (p. 67), non ha mai avuto mire di conquista su Costantinopoli: *risum teneatis?* Il panslavismo non esisteva che « nell'immaginazione di Guglielmo II » (p. 70); e la politica russa « s'interessava sopratutto alle questioni asiatiche nell'Estremo Oriente » (p. 72). Ignora il Roches che la Russia, dopo la guerra col Giappone e dopo lo scacco per la Bosnia, aveva precisamente spostato l'asse della sua politica dall'Oriente asiatico a quello europeo? E come può egli, parlando della legge militare tedesca del '13, dire che essa era la conseguenza logica e fatale delle leggi militari precedenti, dimenticando che la causa precipua e immediata ne fu il cambiamento della situazione nei Balcani, per il quale un numero maggiore di forze austriache venivano ad essere impegnate, in caso di guerra, sul fronte sud, e pertanto un maggiore sforzo tedesco si rendeva necessario sul fronte russo?

Questi spropositi riguardano gli antefatti della guerra europea trattati, come abbiamo già detto, nella prima parte del libro, sulle « cause lontane », che è di una insufficienza unica e di una parzialità difficilmente uguagliabile. Ma anche la trattazione dei fatti più propriamente attinenti allo scoppio della guerra europea non è molto migliore. Così vediamo il Roches affermare che la maggior parte delle colonie francesi erano « garantite » dall'accordo anglo-francese del 1904 (p. 62), il che dimostra ch'egli non lo ha mai letto, Bethmann-Hollweg, nei negoziati del luglio 1914, avrebbe informato Grey che la Germania si sarebbe impadronita delle colonie francesi (p. 62), quando invece egli si limitò a non voler assumere l'impegno di non toccarle. L'Inghilterra, assumendo l'impegno di difendere le coste francesi contro la flotta tedesca, non sarebbe uscita dalla neutralità (p. 63); il che, per un libro a cui ha scritto una prefazione il Lapradelle, professore di diritto internazionale alle Sorbonne, è un po' forte. Affermare che la Serbia era completamente estranea all'assassinio dell'arciduca F. Ferdinando, perchè questo avvenne su territorio austro-ungarico, per opera di un suddito austro-ungarico, e con un revolver acquistato in Austria-Ungheria (p. 130), significa farsi gioco dei lettori. E lo stesso si dica della tesi veramente inaudita, che avendo la Russia esercitato delle pressioni sulla

Serbia perchè si sottomettesse all'*ultimatum* austriaco ed essendosi questa sottomessa senza che l'A. se ne accontentasse, la Russia si trovava *giuridicamente* (dice l'A., *ipso iure*) implicata nel conflitto (p. 172). A p. 191 l'A. dice che la Germania protestando il 26 luglio, presso il governo russo per i preparativi militari di guerra, sapeva pure che nessuna misura militare russa esisteva. Il contrario, esattamente, risulta dai dispacci dell'ambasciatore tedesco da Pietroburgo. A p. 201, il R., con un'abile omissione, falsifica i fatti, dicendo che l'Austria dichiarò guerra alla Serbia, e mobilizzò l'*esercito;* mentre l'A. non mobilizzò dapprima se non otto corpi d'armata contro la Serbia, e fu la Russia, il 29, a mobilizzarne 13 contro l'A. Altra falsificazione per omissione quando, riferendosi al doc. 42 del Libro Rosso austriaco, si afferma (p. 202) che l'A. domandò alla Germania di minacciare la Russia di misure militari estreme, senza dire che tale minaccia doveva essere condizionata all'attuazione dele misure russe contro l'A. (Il Roches cita anche qui il n. 44 del Libro Rosso, nel quale non c'è nulla in proposito). Falsificazione pura e semplice è quando il R. afferma che la proclamazione tedesca dello « stato di pericolo di guerra » fu la risposta della Germania alla proposta di Giers (p. 238), anzichè alla mobilitazione russa, falsificazione più grave ancora quando dice che la mobilitazione generale russa fu proclamata perchè la Russia sapeva che la Germania aveva deciso, dal 29, lo « stato di pericolo di guerra » (p. 238); falsificazione finale, quando afferma che l'*ultimatum* tedesco alla Russia fu lanciato senza conoscere la mobilitazione generale russa (p. 238); mentre tutti sanno che proprio in seguito a questa, e colla motivazione di questa, esso fu inviato. E qui ci fermiamo, dicendo, per concludere, che con libri di simil genere il risultato sarà di far dimenticare le responsabilità vere degli Imperi centrali nello scoppio della guerra europea.

A un punto importante della preistoria della guerra mondiale è dedicato il libro del Toury. Trattasi di sapere se l'ambasciatore francese a Pietroburgo, G Louis, del cui richiamo si parlò nel 1912 sotto il ministero Poincaré e che fu poi effettivamente richiamato al principio del '13, appena Poincaré salì alla Presidenza della Repubblica, e sostituito con Delcassé, non venisse sacrificato perchè non favorevole alla politica bellicosa russa che patrocinava Iswolsky, l'ambasciatore russo a Parigi.

L'A. ha messo insieme degli indizi importanti: ma la sua esposizione avrebbe guadagnato ad essere, da una parte, alquanto più breve, e più condensata, e dall'altra più strettamente messa in rapporto, anche con maggiore profondità di ricerca, con tutta la politica franco-russa di quel periodo. Comunque, il libro è importante, non solo per il suo contenuto, ma anche come sintomo di una tendenza ad esaminare, in Francia, con più accuratezza e imparzialità le origini della guerra. Vero è che il libro fa parte di una collezione a carattere socialista e internazionalista: tuttavia ci sembra che l'A. sia rimasto sufficientemente freddo e imparziale, facendo parlare sopratutto i numerosissimi estratti dei giornali del tempo. Del suo libro è apparsa in questi giorni anche una traduzione italiana.

Quasi nulla di nuovo, invece, dopo la pubblicazione avvenuta in Austria - Ungheria dei *Diplomatische Aktenstücke* relativi alla guerra, ci dà l'opuscolo del Fraknoi, il quale è sostanzialmente una rivendicazione della memoria del conte Tisza, a torto ritenuto come uno dei promotori della guerra europea. La rivendicazione è sostanzialmente giusta, come risulta appunto dai citati documenti, ma occorre anche rilevare che il Tisza non dimostrò sufficiente energia nel mantenere e nel far trionfare le sue vedute, certo molto più giuste di quelle del Berchtold.

Pura apologia è l'opuscolo dello Schiemann, anche se più seria e dignitosa di quella del Roches. Esso è dedicato a confutare le affermazioni del Kautsky intorno alle responsabilità della Germania e di Guglielmo II; ma, essendo, come abbiamo accennato, troppo esclusivamente apologetico, risulta perciò stesso alquanto superficiale, e non ci offre poi, in riguardo ai fatti, nulla che non sia già noto in seguito ad altre pubblicazioni del dopo-guerra.

Un libro che davvero non c'insegna nulla intorno alla storia della guerra europea è quello del sig. J. R. « antico allievo della Scuola superiore di guerra », e cioè, crediamo, allievo di Foch. E' un panegirico entusiastico del maresciallo francese; ma apologia parolaia, che in realtà non ci apprende quasi nulla delle opere militari, nè degli avvenimenti attraverso cui questa si svolse. L'Autore sembra aver voluto concentrare la propria attenzione — come dimostra anche il sottotitolo — sulla personalità di Foch, ma le poche indicazioni che egli ce ne dà riescono insufficienti e quasi inutili, non essendo collegate a nessuna esposizione dei fatti.

Come pubblicazione, se non di guerra, di dopoguerra possiamo considerare anche *Le génie du Rhin*, del BARRÈS. Questo

libro, che raccoglie delle conferenze fatte all'università di Strasburgo, riposa sopra un doppio equivoco: uno giuridico, ed uno politico-morale. Il primo salta agli occhi confrontando il testo del trattato di Versailles concernente l'occupazione renana, che il B. cita, con gli sviluppi che egli crede di trarne. Il testo dice chiaramente che l'occupazione dei territori renani — occupazione non francese, ma collettiva dell'Intesa — ha carattere puramente militare e scopo unicamente di garanzia per l'esecuzione del trattato. Sopra questo testo così chiaro il B. fabbrica una discussione intorno alla politica che la Francia dovrebbe seguire nei paesi occupati, politica non di annessione, ma di rispetto all'autodecisione dei popoli e di cooperazione con la popolazione locale. Tutto questo con la più grande ingenuità, come se dall'articolo del trattato riprodotto dal B. stesso non risultasse irrefutabilmente che una sola è la politica che la Francia, o meglio le potenze alleate, hanno il diritto di effettuare nei paesi renani, quella di non fare politica, ma semplicemente quel tanto di amministrazione che è necessaria «per assicurare il mantenimento, la sicurezza e i bisogni delle forze militari» E' perfettamente fuori di posto, quindi, tirar fuori l'autodecisione renana e la cooperazione francese: i Renani, a termine del trattato, non hanno nulla da autodecidere, perchè rimangono parte integrante dell'impero tedesco, e la Francia non ha nessuna cooperazione da offrire, in quanto potenza occupante.

L'equivoco politico-morale è, se è possibile, più grave ancora. Il B. vorrebbe che si stabilissero fra Renania e Francia relazioni cordiali, intime, adatte a fare della prima il ponte fra la seconda e il mondo germanico. In realtà, è l'assorbimento dei paesi renani da parte della Francia ch'egli vuole. Ma è strano che egli creda davvero di trovar nell'occupazione militare l'occasione migliore per attuare un simile programma. Il contrario è evidente, e tale sarebbe anche se l'occupazione francese non fosse stata accompagnata da incidenti penosi, se non fossero avvenute nuove estensioni di essa come mezzo di pressione sulla Germania, e se, infine, l'occupazione francese non rappresentasse, da due anni, per la Germania la spada nemica sempre impugnata per colpirla, all'occorrenza, più profondamente. Come in tali condizioni il B. possa pensare sul serio ad una «cooperazione» franco-renana, non comprendiamo.

Il B. confonde la situazione creata dall'occupazione renana attuale con quella dell'epoca rivoluzionaria e napoleonica: ed è difficile commettere un errore storico e psicologico più grossolano.

Che cosa possono valere, dopo ciò, i tentativi di B. per evocare, attraverso l'esame della leggenda renana, delle opere di beneficenza renana, dell'industria renana, un «Génie du Rhin» che dovrebbe essere, poi, il genio della civiltà francese assorbente i paesi renani? Evidentemente, non può trattarsi che di conati scarsamente fruttiferi. Ma l'attuazione del disegno barresiano vale forse ancor meno che le basi del disegno medesimo da noi già analizzato. Lo studio della leggenda renana, in cui il B. vorrebbe trovare uno spirito diverso da quello germanico, alterato poi dai Grimm e dai Wagner, è di una incompiutezza e di una superficialità dilettantesche che gli tolgono anche il più piccolo valore critico e rendono una critica impossibile, perchè mancante di oggetto.

Migliore è il capitolo dedicato alla beneficenza renana e ai legami di questa con la Francia. Qui abbiamo, almeno, un certo numero di fatti concreti: vale a dire, alcune opere di beneficenza istituite in Renania dall'amministrazione napoleonica, e la propagazione in quei paesi di associazioni e congregazioni religiose di Francia, come le suore di San Carlo di Nancy o la Società di S. Vincenzo de' Paoli. Ma il dilettantismo politico riprende nelle ultime pagine di questo capitolo, quando il B. vuol dimostrare, — e, invece di dimostrare, semplicemente afferma — come la Prussia, opposta al genio renano, abbia isterilito, dopo il 1870, questo spirito e queste organizzazioni di beneficenza.

Il terzo studio, sullo sviluppo della vita economica in Renania, comincia sfondando una porta aperta, mostrando cioè che la rivoluzione francese dette l'impulso a questo sviluppo, con lo spezzare le vecchie forme economiche del passato. E' questo un fatto europeo, e non renano. Più pertinenti sono certe notizie su misure particolari prese da Napoleone e dai suoi prefetti in favore dell'industria renana, per le pacifiche relazioni fra padroni e operai, per combattere la disoccupazione. Ma non si può non sorridere quando si legge: «Nos prévoyances si généreuses, pendant cent ans, on ne les retardera plus sur le Rhin» (p. 163). Tutti sanno che la Germania dell'anteguerra, era superiore, come sviluppo di istituzioni sociali, alla Francia e ad ogni altro paese d'Europa: e meglio che altrove lo sanno a Strasburgo, dove il B. ha letto le sue conferenze. E poi, un'altra osservazione: perchè Barrès attribuisce, puramente e semplicemente alla Francia e al genio francese procedimenti e istituti derivanti dall'iniziativa strapotentemente individuale di un Napoleone... che, per giunta, francese non era?

Dopo il 1814, e specialmente dopo il

1850, nei paesi renani le cose vanno male, a sentire il nostro autore. Le virtù della piccola borghesia scompaiono — veramente, B. ci aveva esaltato finora i notabili » del periodo napoleonico, che erano non piccola, ma grande borghesia — si sviluppa il mercantilismo; la grande industria e la grande proprietà si contrappone al proletariato, che Marx e Bebel istruiscono ed organizzano per la lotta di classe. Tutti questi guai sono dovuti... alla Prussia sostituitasi alla Francia. E anche adesso i grandi magnati dell'industria stanno ricostruendo sul suolo renano dei veri feudi, per potere, appoggiati su di essi, lottare per la conquista dei mercati « in una specie di cospirazione delle forze malvagie ». Ma crede sul serio il Barrès, che questi fenomeni, suscitanti l'indignazione del suo moralismo apocalittico, siano propri della Germania e della Renania « prussianizzata »?

Ma si guardi intorno, che diamine! O legga l'*Action française*, che protesta ogni giorno contro il dominio della plutocrazia giudaica in Francia...

Il rimedio, anche questa volta, si comprende: « favoriser sur le Rhin l'esprit occidental et y protéger les population contre l'envahissement du germanisme de Berlin » (p. 190). Ciò che significa in parole povere aprire il mercato renano alla invasione dei prodotti francesi, isolandolo con una barriera doganale dal resto della Germania. E la barriera doganale, mentre il libro del B. compariva, era effettivamente elevata. Ma se l'A. crede sul serio che questi provvedimenti siano destinati a svegliare l'ipotetico genio franco-renano dal suo sonno, crediamo che si sbagli assai.

LUIGI SALVATORELLI.

FRANCESCO SOFIA ALESSIO. *Musa latina*. Napoli, *Elpir*, 1920, pp. VII-231.

Con la *Musa Latina* di FRANCESCO SOFIA ALESSIO siamo dinanzi a un nuovo poeta latino? Lasciamo stare le parole grosse. L'Italia da un secolo a questa parte ha avuto due veri poeti latini o per meglio dire in Latino: Diego Vitrioli e Giovanni Pascoli: un terzo sarebbe troppo. E nel Sofia-Alessio si sente anche un po' troppo il Pascoli, dai *Duo Magi* scritti nel 1907 che aprono la raccolta, fino alla *Pax natalicia* che la chiude, così nella ispirazione che fonde motivi pagani e insieme cristiani, come in un abbondar catulliano di diminutivi (*Petronius*, v. 64, *luteolos crines*: « i capelli biondi »; *Pax natalicia*, v. 193, *Aureolas species*: « sogni d'oro »; *Vitus*, v. 48, *Improbulos... susurros*: « il sussurrar maligno », ecc.) e in certi atteggiamenti che formano l'originalità e la debolezza insieme del Pascoli; esempio nei *Duo insontes* il v. 138: *Mamma! pudens dixi*.

E' però innegabile che siamo dinanzi a un lodevole e spesso facile verseggiatore, il quale conosce bene (e talvolta lo mostra troppo) Catullo e Orazio e Vergilio (anche Lucrezio, onde discende nella *Vita Rustica* il v. 131: ...*canes baubantur ad auras*) e si muove sotto la suggestione potente di Tacito, alla quale risalgono due poemetti tra i migliori, il *Petronius* e i *Duo insontes*, i due figli orfani di Seiano di cui ad *Ann*. V. 9; ma meglio riesce ove a quella suggestione, per così dire, storica si sostituisce quella della natura, quale nel poemetto *Vita rustica* che a dispetto di qualche spunto scolastico (v. 8: *Tenui carmen modulabor avena*) è veramente una bella e fresca poesia. E lo stesso si deve dire del pascoliano *Sepulcrum Joannis Pascoli*, premiato con la medaglia d'oro nel concorso hoeufftiano del 1919, un polimetro, ove in memoria del poeta che *bene captabat voces ac murmura rerum* ha saputo il Sofia-Alessio far parlare la rondine e di sotto la pietra il muto cuore del sepolto, e rievocare nella parte intitolata *Elysium* i personaggi che vivono nelle pagine di lui.

Se dirò che in questo libro ci sono delle ineguaglianze e durezze di composizione, come nel passaggio dalla seconda alla terza persona, in principio della terza strofe del *Vis electrica*, e alcuni barbarismi o italianismi o improprietà di linguaggio come *fidelis* per « devoto » (*Vitus* v. 81) e *demissus* per « dimesso » (*Vitus*, v. 146), e *comites per sodales* (*Petronius* v. 120); e che nel *Petronius* non si sa perchè l'*Arbiter* sul punto di morire è presentato come *consul*, mentre era ormai *consularis*; che nel *Plotinus*, ove pure è un'efficace satira della femmina saccente, sembrano cozzare due diverse concezioni dell'epicureismo (v. 113 e segg.; v. 208 e segg.): tutto questo deve dimostrare all'autore e ai lettori della *Cultura* che io ho veramente dato più che un'occhiata al volume.

VINCENZO USSANI.

V. ALFIERI: *Saul*, interpretato da ATTILIO MOMIGLIANO con un saggio introduttivo. Catania, V. Muglia, 1921.

Saggio e commento ricchi di cose nuove, di osservazioni che penetrano, con finezza ed acume, lo spirito della tragedia alfierana. La figura del grande astigiano era stata menomata moralmente e letterariamente dal Bertana, il quale, in fondo, aveva creduto di condannare l'artista in nome di quei pregiudizi con i quali aveva condannato l'uomo. Incoerente l'uomo, incoerente l'artista; debole e fiacco il suo pensiero, incerta ed impersonale la sua fantasia. « Io credo, in-

vece, — scrive non a torto il Momigliano (pag. VII) — che dell'intera attività artistica dell'Alfieri non avremo un apprezzamento giusto se non quando, separati gli intenti dell'arte e l'uomo pratico dal poeta, guarderemo più alle direzioni ed alle qualità della sua fantasia e faremo sormontare nella tendenziosità apparente, la fisonomia artistica». Non fu il centro spirituale dell'Alfieri la sua concezione politica; ma egli creò e vagheggiò con la fantasia «un'umanità che oltrepassi i limiti normali e quotidiani della vita», una coscienza a cui fossero ignote la virtù o vizi mediocri, tutta compresa delle sue passioni nobili o perfide, rese estreme da un parossismo smisurato. Quindi l'eroe del suo mondo sarà questo uomo, travolto dal bollore di passioni gigantesche, lungi dalla mediocrità degli affetti quotidiani.

Questa idealità — aggiungiamo noi — diventerà il centro spirituale non solo di tutta la sua produzione tragica, ma anche della sua autobiografia: la quale non va giudicata, come il Bertana ha fatto, col rigore con cui si può giudicare una opera storica, ma con l'acume critico con cui si deve giudicare un prodotto della fantasia, cioè un'opera d'arte.

Tutti i sentimenti giganteschi che pervadono sparsamente le altre opere dell'Alfieri si raccolgono nel *Saul*, la tragedia «più ricca, perchè rispecchia completamente quello che io chiamerei — dice il Momigliano (pag. IX) — il protagonista dell'arte alfieriana, il quale nelle altre opere mostra soltanto ora una ora un'altra faccia ».

Tra le figure di monarca create dall'Alfieri, questa incarna, con più profonda intimità la dignità regale, il dominio di sè, il terrore di perdere l'una e l'altro, quando la punizione di Dio sconvolgerà tutte le sue energie — «Saul, confusamente turbato, ha perduto il dominio di sè e ne soffre; e la sofferenza è tanto più forte in quanto la sua anima è grande e così interamente regale da sentirsi menomata non solo dal pensiero che il trono e l'imperio sopra i sudditi le sfuggano, ma anche dalla sensazione che una potenza ineluttabile le toglie la padronanza di sè. Gli avvenimenti e le collere forsennate vulnerano profondamente quel senso della dignità che in lui, re, sovrasta ad ogni altro sentimento, e che, sommerso in qualche ora della sua ultima vita, risorge sovrano dinanzi alla catastrofe». Al lume di tale concezione il commento del Momigliano esplora e rivela, con una finezza squisita d'analisi, le più segrete bellezze del capolavoro dell'Alfieri.

Non ingombrante apparato di erudizione, ma finezza di gusto, acutezza di penetrazione, specialmente nell'interpretazione di scene che chiudono il quinto atto, in cui lo sventurato monarca si ricompone in una serenità epica, e riacquista, intera ed incontaminata, la solenne dignità del suo spirito regale.

Questo del Momigliano è uno dei lavori meglio pensati e più profondamente sentiti sull'arte dell'Alfieri.

CAMILLO GUERRIERI-CROCETTI.

STENDHAL: *Passeggiate Romane*. Milano (Facchi), s. a. [ma 1921], pp. 271. L. 6.

E' il secondo volume (il primo è un viaggio in Oriente della Principessa di Belgioioso) di una Collezione di Memorie diretta da Giuseppe Gallavresi, nella quale, come vediamo dal prospetto, prenderan posto via via pagine autobiografiche di Benjamin Constant, Chateaubriand, Madame de Rémusat, Tocqueville, Maurice de Guérin e altre ancora di Stendhal. De' dieci volumi annunziati o pubblicati nove son di scrittori francesi. La proporzione è inquietante, se si pensa che la collezione vuol aver carattere culturale e divulgativo. Ma, dato e non concesso che quest'opera di divulgazione a totale beneficio della letteratura francese sia utile ed opportuna, era proprio il caso di tradurre quegli scrittori? Chi è in grado di gustarli è anche in grado di leggerli nel testo, ci sembra, e a leggerli tradotti si rassegna solo se non gli sia possibile procurarsi il testo francese.

Premesse queste considerazioni generali, bisogna dir subito che una pubblicazione stendhaliana non può non avere la sua importanza quando è curata dal Gallavresi, perchè questi non è soltanto lo studioso a tutti noto del nostro Risorgimento, ma uno stendhaliano di vecchia data e di molto merito. A lui si deve, fra l'altro, la scoperta di un piccolo documento che a Stendhal avrebbe dato un piacere intenso: è questo passo (pubblicato nel volume miscellaneo in onore di Rodolfo Renier) di una lettera della marchesa Costanza Arconati Trotti a miss Mary Clarke, del 1828: «Je lis maintenant *Rome, Naples et Florence* par M. de Stendhal et cela m'amuse beaucoup. Cousin m'avait donné tout plein de préventions contre l'auteur, mais le livre les a presque entièrement effacées. Ne trouvez-vous pas qu'il y a beaucoup de vérité dans ce qu'il juge? Et puis je vivais presque à Milan en le lisant». Quale elogio più spontaneo avrebbe potuto desiderare Arrigo Beyle milanese? E noi aspettiamo con impazienza che il Gallavresi traduca il libro più ambrosiano di Stendhal, che è appunto, a dispetto del titolo, *Rome, Naples et Florence*, e che lo arricchisca di note com'egli solo può

fare, con quella sua perfetta conoscenza dell'antica società milanese e lombarda.

In quanto alle *Promenades dans Rome*, a cui appartengono le pagine stendhaliane scelte per il presente volume, il caso è un po' diverso. Il Gallavresi permetterà che il recensore, non tanto nella sua qualità di stendhaliano quanto in quella di romanesco, si dichiari non del tutto soddisfatto.

Se lo stendhaliano si meraviglia che il Gallavresi possa ancor credere (p. 11), dopo quel che ne scrisse il Novati, che Beyle abbia sul serio congiurato ai danni dell'Austria coi carbonari e coi federati lombardi, il romanesco ha altre osservazioni da fare, specie per quel che riguarda la traduzione. « Si può dire — nota il Gallavresi — che questo diario, vero o supposto, o alternatamente l'una cosa e l'altra, del soggiorno di una brigata francese nella città eterna, sia stato in larga misura, pensato in italiano dal cronista della comitiva, che ne era anche il cicerone ». Codesto è un po' esagerato: ma, dato che sia così, è strano che il Gallavresi renda *calèche* (« *ce sont les fiacres de Rome* », dice Stendhal) con *calessino* (p. 40) che è cosa affatto diversa, e più strano ancora che *les combles de Saint-Pierre*, cioè la cupola e gli accessori, doventino nella traduzione (p. 79) *le soffitte di San Pietro*, e che l'epiteto di *nigaud* (sciocco o scemo), con cui il vecchio Torlonia avrebbe caratterizzato, in presenza di Stendhal, il proprio primogenito Don Marino, per il suo amore delle belle arti, in confronto con l'altro figlio Don Alessandro, nato per gli affari e le speculazioni bancarie, sia reso con *birichino* (p. 85), che è proprio l'opposto, togliendo così ogni sapore alle parole del cinico banchiere. E a orecchie romane stona il sentir parlare del Tempio di Giove *Tonitruante* (p. 100) o di *S. Giovanni Laterano* (p. 190 e 249) o della statua *del Pasquino* (pagina 249), come ogni romano resta perplesso quando sente chiamar *piccolo castello* (p. 124) il casino di Pio IV (nel testo di Stendhal, *casin*) eretto da Pirro Ligorio nei giardini vaticani o quando vede che la *ruota*, cioè il noto strumento adoperato per ricever roba dall'interno del Conclave o introdurvela, è chiamata *torno* (in francese, *tour*). Aggiungiamo che mentre alcuni errori di Stendhal o de' suoi editori sono stati debitamente corretti, altri son passati pari pari nella traduzione, come a p. 58 e a p. 83 *Cammuccini* invece di *Camuccini*, a pag. 87 e a p. 123 *Sterni* invece di *Stern* (nome del geniale architetto che edificò il Braccio Novo), a p. 203 *Furia* invece di *Forio* (la nota cittadina dell'isola d'Ischia), a p. 210 *Metaxa* invece di *Metaxà* (scienziato romano illustre ai suoi tempi), a p. 246 *Sofonisba* invece di *Sofronia* (l'eroina del secondo canto della *Gerusalemme*).

Nè era il caso di tradurre in italiano i testi latini riferiti da Stendhal, come la formola rituale per annunziare al popolo il *gaudium magnum* dell'elezione del nuovo papa.

Anche nelle note le inesattezze non mancano. Nota 11: Teresa Giraud, sposa all'archeologo inglese Dodwell e poi al conte Spaur ministro di Baviera presso la Santa Sede non era figlia del commediografo Giovanni Giraud, che visse e morì scapolo, ma del conte Francesco fratello di lui. E perchè, nel testo a cui questa nota si riferisce, sopprimere la pronuncia figurata, all'italiana (data da Stendhal in una parentesi), del nome francese *Giraud?* A noi romani quella pronunzia ricorda il gustoso dialogo fra Giovanni Giraud e Napoleone, e probabilmente, Stendhal, grande ammiratore del Giraud, non ignorava quell'episodio. Nota 46: il ginevrino Simond che Stendhal ricorda per le sue bizzarre osservazioni sul Giudizio universale di Michelangelo e che il Gallavresi suppone possa identificarsi con lo storico Sismondi, è Louis Simond, un francese naturalizzato svizzero che pubblicò nel 1828 un suo *Voyage en Italie et en Sicile*, citato anche da Chateaubriand e da J. J. Ampère per le molte corbellerie che contiene: quando Stendhal nomina lo storico delle repubbliche italiane (e nelle *Promenades* lo cita più di una volta) non manca di chiamarlo Sismondi. Nota 103: non è esatto dire che il Cardinal Bernetti « fu *poi* segretario di stato », perchè se fu segretario di stato di Gregorio XVI dal 1831 al 1836, nel 1829, quando Stendhal ne parlava, aveva già occupato tal posto dal giugno 1828 (chè allora il Cardinal della Somaglia vi rinunziò) alla morte di Leone XII.

Ma questi appunti non debbono esser discompagnati dalle lodi che merita, nel suo insieme, il buon apparato di note, tanto più che nessuno finora, nè in Francia nè in Italia, aveva pensato ad un lavoro di tal genere. Il Gallavresi evita spesso al lettore la noia di andar a cercare altrove notizie necessarie per intender bene il testo di Stendhal e a volte, come s'è detto, corregge opportunamente o propone di correggere errori di Stendhal o de' suoi editori. Congettura felicissima, ad esempio, ci sembra quella della nota 97: che Stendhal, là dove parla del direttore della polizia austriaca, abbia scritto *Torresani - Lanzenfeld*, mentre nella stampa si legge *Lorenzani - Langfeld*, errore perpetuatosi grazie ai successivi editori, i quali ignora-

vano il nome del famoso funzionario che nel 1828 espulse Beyle dal Lombardo-Veneto.

PIETRO PAOLO TROMPEO.

BARBARA ALLASON: *Caroline Schlegel. Studio sul Romanticismo tedesco.* Bari Laterza, 1919, pp. 202. L. 6.50.

Sebbene Caroline Schlegel non ci abbia lasciato — come invece fecero altre donne romantiche — nessun lavoro letterario, e unico diretto documento del suo animo sia per noi il carteggio pubblicato dal Waitz e ripubblicato di recente da Erich Schmidt, ella è senza dubbio la figura femminile più ricca di fascino nel gruppo dei primi romantici tedeschi, come colei che animò sempre instancabile, col consiglio e con l'esortazione, il lavoro del marito e degli amici del cenacolo di Jena; che, fine e spiritosa, non perse e non volle perdere mai la propria profonda femminilità, quella *wahre Weiblichkeit* che già in lei aveva acutamente notato Federico Schlegel, scrivendo il 24 marzo 1793 al fratello che gli aveva mandato a leggere alcuni passi di lettere di Caroline, e che a lei giovanetta, nel 1781, faceva scrivere — parlando delle ambizioni letterarie di Dorotea Schlözer: «*man schätzt ein Frauenzimmer nur nach dem was sie als Frauenzimmer ist*»; che suscitò avversione, come in Schiller, il quale ebbe una volta a chiamarla «Dame Lucifer», e, insieme, stima e ammirazione profonda, in Schelling, in Guglielmo e in Federico Schlegel, il quale nel capitolo *Lehrjahre der Männlichkeit* del suo noto romanzo *Lucinde*, in una splendida pagina alludeva a Caroline scrivendo: «*lag in ihrem Wesen jede Hoheit und jede Zierlichkeit die der weiblichen Natur eigen sein kann: jede Gottähnlichkeit und jede Unart, aber alles war fein, gebildet und weiblich*». Perciò si spiega l'attenzione a Caroline rivolta dagli studiosi, il largo posto a lei fatto nelle loro opere dagli storici del movimento romantico, come lo Haym la Huch il Walzel, e i *portraits* a lei dedicati dallo Haym, dallo Scherer, dal Bernays, dal Sauer, dal Geiger. La biografia dell'A., mettendo a profitto tutto il materiale — dovuto in massima parte agli epistolari romantici — oggi noto, è non solo lo studio più compiuto che abbiamo su Caroline, la cui vita è indagata ed esaminata fino nei minimi particolari, ma anche un libro scritto con garbo e con brio, con grande simpatia e fine penetrazione dell'animo della Schlegel, pieno di sincera femminilità, di quella femminilità che così volentieri, e così giustamente del resto, l'A. nota in Caroline, e che, presente in ogni pagina di questo libro, le fa — ad esempio — così commentare l'esortazione di Caroline a Guglielmo Schlegel di tentare la creazione poetica: «Caroline amava Schelling, e dicendo quest'inno alla lirica, assai più che al marito invecchiato ella pensava al giovane amico, dalla cui lucida mente di filosofo sbocciava proprio allora una insospettata fioritura poetica. Ed era così naturale e così femmineo che Caroline scrivendo a Guglielmo non pensasse invece che a Schelling e desse al primo i consigli che amorosamente ella andava notte e giorno volgendo nell'animo per il secondo!» (p. 22). A questa femminilità, con conseguente mancanza di forza raziocinativa o logica, si devono anche imputare alcuni errori ed alcune espressioni fantastiche le quali non dicono nulla e generano solo oscurità, che s'incontrano nei capitoli IV (*Il cenacolo di Jena*) e VII (*Filosofia e Religione*). Errore o cumulo di errori è scrivere, per esempio: «Kant aveva analizzato le forme conoscitive e correlative (?) dello spirito e aveva assegnato loro un punto (?!) considerevole (?) nel sorgere (?) del mondo fenomenico; ma poi aveva lasciato sussistere almeno in sottinteso (?) la «cosa in sè», aveva lasciato aperta una prospettiva (?) su un mondo oggettivo di cui non aveva segnato con precisione i confini (?)» (p. 66), oppure che «Kant ha posto al centro dell'umano sapere la ragione individuale (?!) e ha fatto dell'individuale (!) sensazione (?), dell'apparizione (?) del fenomeno la chiave del conoscibile (?)» (p. 114) o che il principio fichtiano dell'intuizione intellettuale «vivificava e traeva conseguenze nuove dall'antica teoria dell'introspezione» (p. 115), o, infine, che Fichte, nell'*Atheismusstreit* fosse «infiammato da un negativo fanatismo (?)» (p. 117); ed inesattezza è attribuire alo Heine (p. 114) l'aver paragonato la rivoluzione operata da Kant nel campo della filosofia a quella operata da Copernico nel campo dell'astronomia: paragone che, come tutti sanno, formulò il Kant stesso nella prefazione alla seconda edizione della *Critica della Ragion Pura*. E nient'altro che una frase poetica è scrivere che «nel cielo della Germania il sistema di Fichte apparve come un meraviglioso edifizio gotico campato in aria: per un punto soltanto egli poggia sulla terra, per una formula: io = io, poi si slancia verso le nuvole coi pinnacoli e le guglie splendenti nell'azzurro...» (p. 66).

Passi, questi, da cui risulta chiaro che l'A. non solo non ha mai letto nè Kant nè Fichte, ma neanche nessun manuale di storia della filosofia, e si è affidata invece alla poetica ed amabile guida di Enrico Heine, dal cui scritto *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* si è evidentemente, ed anche assai poco

bene, servita per la sua informazione e le sue citazioni filosofiche.

Tessendo la biografia di Caroline Schlegel, date le molte ed intime relazioni di Caroline con molti dei più notevoli rappresentanti della poesia e della filosofia germaniche, e, in modo speciale, gli stretti rapporti — coniugali rispetto a Guglielmo Schlegel e a Schelling — che la legarono ai primi romantici, era necessario dare un'occhiata anche all'ambiente in cui visse Caroline.

E l'A. ha infatti tratteggiato il *milieu* in cui volta a volta si moveva la Schlegel, come è esplicitamente dichiarato anche dal sottotitolo posto in fronte al volume: *Studio sul Romanticismo tedesco*. Al qual proposito avvertirò — e del resto, dato l'assunto del libro, non poteva essere altrimenti — che qui il Romanticismo o, per meglio dire, i romantici appaiono solo nel loro aspetto esteriore, in quel lato della vita che impropriamente si suol chiamare interiore e che si dovrebbe piuttosto dire esteriore, poichè non ci scopre l'aspetto più profondo e più essenzialmente umano della personalità di un uomo; così qui vediamo, per esempio, Guglielmo e Federico Schlegel, Schelling, Goethe, ecc. conversare, disputare, passeggiare, prendere magari insieme il the, ma non sappiamo niente del loro intimo io, della loro grande poesia o delle loro vaste concezioni filosofiche e storiche.

Abbiamo spiegato perchè uno studio su Caroline debba prendere di necessità la forma di una narrazione biografica, di un *portrait:* ed essenzialmente un *portrait* è infatti lo studio dell'A.

La giovinezza di Caroline, nata a Gottinga nel 1763, scorre varia e piacevole, affinata dalle molteplici letture e dal contatto cogli uomini più colti della città. Le lettere rimasteci di quell'epoca rivelano già le doti essenziali del carattere di Caroline, «fatto d'equilibratezza e di buon senso, desideroso di gioia, ma senza morbosità», repugnante da tutte le deformazioni dell'animo femminile, lontano dall'erudizione pedante di una principessa di Galitzine e dal sentimentalismo di una Sofia de la Roche. A venti anni Caroline sposa il giovane medico Böhmer, e la sua vita trascorre quieta nella piccola cittadina di Clausthal — di cui ci ha lasciato una viva dipintura Enrico Heine nella *Harzreise* — finchè nel 1788 Böhmer muore, e lo seguono a breve distanza nella tomba un figlioletto nato postumo e la piccola Sofia-Teresa. Si apre per Caroline un periodo di varie e dolorose vicissitudini, finchè — andata a Magonza presso i Förster, ed entrati nella città i soldati del generale Custine — l'animosa donna è travolta nel movimento rivoluzionario, e, mentre tenta raggiungere Mannheim, arrestata e imprigionata nella fortezza di Königstein. Liberata per mezzo di A. Guglielmo Schlegel, ella si reca nella piccola cittadina di Lucka nell'Altenburg, affidata alle cure di Federico, sul cui animo profondamente turbato da quella passione amorosa che ha fornito più tardi il motivo della *Lucinde*, Caroline esercitò senza dubbio una benefica influenza rasserenatrice. Scriveva infatti Federico al fratello l'11 dicembre 1793: «*Carolinens Meinung ist seit der letzten Zeit von grossem Werthe für mich gewesen, was mich über alles stärkte und freute. Auf ihre Dankbarkeit habe ich doch eigentlich gar keine Ansprüch, aber sie hat meine Freundschaft auf immer. Ich bin durch sie besser geworden und das weiss sie vielleicht nicht*», e più tardi, nell'agosto '96, diceva a Caroline: «Sono oggi tre anni ch'io la vidi la prima volta. Immagini ch'io le stia dinanzi e muto La ringrazi di quanto ella ha fatto per me e di me. Ciò ch'io sono e sarò lo devo a me stesso, ch'io lo sia in gran parte a Lei». Col matrimonio, avvenuto nel '96, di Caroline con Guglielmo Schlegel e coll'andata loro a Jena, la piccola città sulla Saale ebbe dalla sorte la gloria di divenire il centro in cui si formò la scuola e donde si diffuse il verbo romantico; e a Jena e nella vicina Weimar erano allora raccolti i maggiori ingegni della Germania: Goethe, Schiller, Fichte, Schelling, gli Schlegel.

Gli anni posti alla fine del sec. XVIII e al principio del XIX furono i più fecondi pel pensiero romantico: in essi videro la luce la traduzione shakespeariana e le 300 recensioni di poi raccolte in volume nelle *Kritische Schriften*, oltre ad altri scritti di varia importanza, di Guglielmo.

Gli studi sulla poesia greca, i *frammenti* dell'*Athenäum*, il *Gespräch über die Poesie* di Federico, le *Reden über die Religion* e i *Monologen* dello Schleiermacher, i lavori di Novalis e di Wackenroder, le prime cose di Tieck. In questo periodo di tempo Caroline si anima e si entusiasma al lavoro dei romantici, li incita e li stimola continuamente, aiuta Guglielmo Schlegel nell'aspro lavoro delle recensioni per la *Jenaische allgemeine Literaturzeitung* e nella traduzione di Shakespeare, e aiuterà in seguito, — divorziata da Guglielmo — Schelling, nel cui cuore amoroso e nella cui potente personalità ella trova un sollievo e un conforto alla perdita dell'unica figlia che le era rimasta: Augusta.

Intrecciandosi di quella di uomini grandi, la vita di Caroline offre già di per sè un interesse non piccolo per la

curiosità dello storico. Ma, tratteggiatane la biografia, ci si domanda quale contributo una donna simile abbia potuto arrecare alla formazione del pensiero romantico. Cercando rispondere a questa domanda lo Haym, e, più recentemente, il Franck (questi però solo per alcune recensioni di Schelling) hanno tentato di sceverare la parte che spetta a Caroline nelle recensioni, e il Bernays, il Genée, il Conrad nella traduzione shakespeariana di Guglielmo. I risultati a cui quegli studiosi son giunti, se ci confermano le doti di finezza e di acume di Caroline e la collaborazione e l'aiuto costantemente da lei prestati a Guglielmo Schlegel in taluni lati meno importanti della sua opera, e solo in limitata misura (come la stesura di alcune caratteristiche per le recensioni, la scelta delle varianti per la traduzione di Shakespeare), non ci fanno però ravvisare in Caroline la personalità artistica e la robustezza di pensiero che ebbe, per esempio, in quell'epoca una Madame de Staël.

L'opera di Caroline — come riconosce in fondo l'A. stessa (pp. 25, 48, 137, 143) — fu sopratutto opera di animatrice, come quella che si manifestò nei discorsi e nelle lettere « consigliando, additando, incoraggiando », senza alcuna ambizione o vanità personale o letteraria, con sincero entusiasmo per ciò che è bello e che è buono, con disinteresse assoluto.

Nel già citato capitolo della *Lucinde* di Federico Schlegel, ove si allude a Caroline, si legge: « Tutto ella vestiva di sentimento e di ironia, tutto ella intendeva, tutto usciva nobilitato dalla sua mano plasmatrice e dalle sue labbra dolce parlanti. — Nulla di buono o di grande era troppo santo o troppo universale per la sua appassionata compartecipazione; e Schelling, in una lettera a Filippo Michaelis, scrisse di colei che gli era stata devota compagna, tessendone uno splendido elogio funebre: « Se anche ella non fosse stata per me ciò che fu, dovrei rimpiangerla come uomo e lagrimare che più non esista questo capolavoro dello spirito, questa donna rara, dotata di virile forza d'animo, dell'intelligenza più acuta, con la tenerezza del cuore più femminino, più delicato, più capace di amore ». Splendide testimonianze, queste, delle nobili doti dello spirito di Caroline e della benefica influenza da lei esercitata su quei grandi storici e filosofi, doti ed influenza che bastano da sole ad assicurarle un posto notevole nella storia del romanticismo tedesco.

VITTORIO SÀNTOLI.

CRONACA

LA CONSEGNA È DI RUSSARE. — Negli *Atti della R. Accademia dei Lincei* (1921) è apparso il discorso tenuto dal socio G. VITELLI nell'adunanza solenne del 5 giugno u. s., onorato dalla presenza delle LL. MM. il Re e la Regina: *Sulla composizione dei poemi omerici*. I due poemi non sarebbero, secondo una vecchia e profonda convinzione del Vitelli, usciti, quali noi li abbiamo, dalla mente di un solo poeta, ma si sarebbero venuti formando con un processo evolutivo, movendo da brevi canti, di non ampia contenenza, perfettamente adatti ad esser cantati, sopratutto nelle corti principesche. Prove, tra le altre, le ripetizioni di versi e gruppi di versi e certe sorprendenti incongruenze. Per esempio. Tre ambasciatori sono inviati ad Achille perchè deponga l'ira fatale, ma poi, di loro si parla sempre al duale. Dunque, in origine, eran due: Aiace Telamonio e Ulisse; Fenice dovè essere aggiunto più tardi da un altro poeta.

Cose acute e giuste, che dubbio! Ma *non erat illic locus*, ci pare, tanto più che non mancano le punte polemiche.

E bene avrebbe dovuto sentirlo il Vitelli, che non è niente affatto un istrice dell'erudizione, ma un uomo di gusto reso anche più squisito dal lungo indefesso studio dei Greci; un uomo che non può non sentire la necessità dell'erudizione consumata in «cultura» e una tale necessità accusa proprio qui, in questo stesso discorso, là dove riconosce che «Omero ha una straordinaria importanza nella cultura universale» e su lui si augura un libro, «nel quale *gli* parrebbe gravissimo errore... non tentare di attrarre gran numero di persone *colte*». Or di un tal libro questo discorso, davanti ad un tal uditorio, avrebbe dovuto essere un *avant-goût*. Invece, viene a mente quel tal sindaco di Cuneo (la Cuneo di molti anni fa), che, avendogli Vittorio Emanuele II lodato il vino servito nel banchetto municipale, rispose: «Maestà, ne abbiamo anche del migliore!»

Ancora. Il discorso del Vitelli — un gigante della filologia, nutrito di miele attico — comincia coll'invocazione di rito: «Sire, graziosa Regina, Altezza Reale, Eccellenze, Signore e Signori...,» e poi, a un certo punto... «vorrete, spero, riconoscermi il merito di non avervi finora *cacciato addosso una valanga* di nomi quasi tutti esotici, di critici omerici». E qui, francamente, si sente il gigante, non certo il miele.

Ma, evidentemente, il 5 giugno del 1921 era una giornata *nigro signanda lapillo* per l'Accademia dei Lincei. Perchè anche il Presidente, Francesco d'Ovidio, un altro uomo d'ingegno e di gusto, e un maestro addirittura di «misura» (μεσότης) si sbizzarrì in inopportunità addirittura stupende. «Ahimè che quello ch'è il più bel vanto della Toscana e dell'Italia, lo aver dato a sè e al mondo un tale poeta e un tale uomo (*Dante*) è insieme e sarà sempre *la maggior vergogna* dell'Italia e della Toscana...». E questo in presenza dei Reali d'Italia, al momento in cui tutto il mondo, onorando l'altissimo poeta, credeva di onorarne anche la patria!

Non c'è che una scusa.

L'egregio Presidente avrà, con questa inattesa stamburata, voluto rompere l'alto sonno al quale i presenti si saranno abbandonati, in troppo stretta osservanza di quanto egli, il Presidente, aveva solennemente prescritto in sul bel principio del suo discorso: «Allorchè nel prossimo settembre si compirà il sesto secolo da quella morte acerba che ancor ci commuove..., la nostra Accademia si troverà immersa nel suo letargo estivo, epperò, come l'uomo pio chiude le palpebre recitando la sua prece, così deve essa assopirsi oggi, mormorando: Onorate l'altissimo Poeta!».

Parlar di letargo, di palpebre chiuse, di assopimento all'Accademia dei Lincei! Ma, per Bacco,

> Un lièvre en son gite *dormait;*
> Car que faire en un gite, à moins
> que l'on ne *dorme?*

c. d. l.

UN ANNUARIO FILOSOFICO ITALIANO. — Con il 1921 si inizierà la pubblicazione di un *Annuario filosofico italiano*, che sarà com-

pilato a cura del dottor Ugo Spirito, con la collaborazione di valenti cultori delle discipline filosofiche e pedagogiche e sarà edito dal Vallecchi, a Firenze, nella collezione «Il Pensiero Moderno» diretta dal prof. Codignola.

L'*Annuario* consterà di due parti principali — La prima (che negli anni successivi comprenderà articoli, discussioni, esposizioni critiche di nuove tendenze, ecc.) sarà quest'anno dedicata ad un compiuto esame dello svolgimento del pensiero italiano nell'ultimo ventennio: tenendo conto, oltre che degli studi strettamente filosofici, anche di quelli di estetica, di filosofia del diritto, di pedagogia e di psicologia.

La seconda parte comprenderà la bibliografia delle pubblicazioni italiane (libri e articoli) di carattere filosofico e pedagogico, che vedranno la luce nel 1921 — Le indicazioni bibliografiche saranno seguite da brevi recensioni espositive e critiche, che toglieranno così anche alla parte prevalentemente bibliografica dell'annuario quell'aridità propria di simili pubblicazioni.

L'*Annuario* insomma si propone di essere un agile strumento di cultura e, pure ispirandosi a rigorosi criteri di esattezza bibliografica, non avrà nè la veste nè lo scopo di una scheletrica opera di erudizione.

Si pregano gli autori e gli editori di voler inviare al Dott. Ugo Spirito (via Crescenzio, 19, Roma) copia di tutte le pubblicazioni (libri e articoli) di carattere filosofico e pedagogico che porteranno la data del 1921.

L'INSEGNAMENTO DELLA LINGUA MATERNA E LA FORMAZIONE DELLO SPIRITO. — Così è intitolato un magistrale articolo di CHARLES BALLY, pubblicato nella rivista *Le Producteur* (giugno 1921). L'A. constata che purtroppo i metodi grammaticali che ancor oggi imperano nelle scuole non servono affatto ad approfondire la conoscenza della lingua negli alunni, ma solo ad annoiarli terribilmente. «Andare dal noto all'ignoto, ricollegare ogni nuova acquisizione a ciò che è saldamente radicato nello spirito: questo precetto così naturale incomincia appena a rischiarare il cammino degli studi. Non è lontano il tempo in cui si cominciava a studiare la geografia con l'Asia o l'Australia, e la storia con Ninive e Babilonia. Ma chi sospetta che nell'iniziare gli alunni alle cose della lingua si comincia dall'Australia e dagli Assiri, e che solo in fine, se pur vi si arriva, si considerano quelle cose che dovrebbero essere il punto di partenza?».

Della lingua materna, di quella lingua che lo scolaro già possiede come un sistema organico, unitario, la scuola non tiene conto, ipnotizzata dalla lingua scritta, «una lingua in gran parte artificiale, creata per i bisogni degli adulti, miscuglio più o meno eteroclito delle lingue peculiari alla letteratura, alle scienze, al diritto, agli affari, alla religione».

Se invece che imbottire di regole più o meno artificiose ed astratte la testa degli scolari, si fortificasse con adatti esercizi la loro capacità d'espressione, tutta la loro educazione ne avrebbe grande vantaggio.

Si mostrino all'alunno, collocate in opportuni contesti, delle parole di significato simile, e gli si faccia notare la differenza che corre fra di esse; e solo più tardi si passi ad analizzare la struttura grammaticale di certe frasi, sempre per via di confronti con altre. Solo così si potrà a poco a poco educare la riflessione e il gusto degli allievi; intanto saranno meglio preparati alla composizione «Nelle narrazioni, nelle descrizioni, nei ragionamenti, per lo più è il particolare appropriato a ogni idea che lascia in imbarazzo; avventurare tutta una classe in lavori di questo genere senza averla esercitata ad esprimere le mille sfumature del pensiero, è imitare i professori di musica che fanno suonare ai loro allievi delle suonate di Beethoven senza aver loro prima insegnato a fare le scale».

In Italia bisognerà tener conto, naturalmente, della minore tirannia dell'ortografia e, d'altro canto, dell'uso dei dialetti molto più largo che in Francia (ricordo, a questo proposito, l'opera del compianto Monaci, del Trabalza e di altri benemeriti per basare sul dialetto lo studio della lingua nazionale): ma i principî fondamentali del Bally, da lui esposti qui e nel suo ottimo *Traité de stylistique française* (Heidelberg 1919-21, 2ª ed.) meritano d'essere largamente conosciuti e applicati. *b. m.*

IL LATINO SUL CENISIO. — Il 17 ottobre scorso, celebrandosi a Bardonecchia il cinquantesimo anniversario del traforo del Cenisio, vi è stato inaugurato allo sbocco della galleria una lapide commemorativa con una bella iscrizione in distici latini di Ettore Stampini.

LETTERATURA LATINA. — V. Ussani ha pubblicato nel volume LXXX (anno accademico 1920-21) dell'Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti, una limpida ed agile memoria sull'*Originalità e caratteri della letteratura latina*. E' bene che un classicista rimetta bene in evidenza come l'imputazione di inoriginalità alla letteratura latina derivi dalla parificazione romantica di ingenuità e poesia e richiami l'attenzione sul fatto che i grandi scrittori romani ammirarono, è vero,

la letteratura greca, ma si tennero anche sicuri di poterla raggiungere. La loro posizione è precisamente quella degli Italiani della Rinascenza che dall'ammirazione passarono all'emulazione coi modelli antichi e dei Francesi della Pleiade che la superiorità di modelli antichi e italiani affermavano come una differenza che si dovesse e potesse far sparire. Il problema diventa magnifico e ad un tempo di sicura soluzione se guardato con una certa larghezza. *c. d. l.*

Nell'Athenaeum diretto da C. Pascal, fasc. ottobre 1921, notiamo: R. ZAGARIA: *Lettere di Carlo Poerio;* C. PASCAL: *I frammenti di carmi perduti di Catullo;* B. STUMPO: *Il pensiero di Polibio.*

PER I SUPPLEMENTI ITALIANI AL DU CANGE. — E' noto che fin dall'anno scorso il R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti ha deciso di promuovere il lavoro preparatorio per un lessico del latino medioevale d'Italia (476-1321), destinato a sopperire alle deficienze del Du Cange.

Nelle sue riunioni la commissione (composta dei professori Crescini, Lazzarini, Medin, Tamassia, Ussani) ha cominciato ad assegnare ai collaboratori le opere di cui dev'essere fatto lo spoglio e ad esaminare i lavori che possono considerarsi come contributi all'opera da compiere.

Nella sua riunione del 20 marzo la Commissione si è occupata di una iniziativa, presa dall'*Union Académique Internationale*, analoga ma « per un certo verso più larga, in quanto abbraccia il latino del medioevo in tutta la sua estensione territoriale, per un altro più stretta, in quanto mira a compiere veramente il Du Cange come glossario tecnico dell'antichità medioevale » (VI-XV secolo).

Tenendo ferma l' iniziativa già presa, la Commissione s'è trovatà concorde nel proporre all'Istituto che l'ha nominata di coordinare la propria opera con quella dell'*Union.*

Se si considera la difficoltà con cui in questi tempi si può trovare chi collabori a questi lavori colossali, non si può non esprimere il voto che al più presto si possa addivenire a un'intesa, e una saggia coordinazione di sforzi affretti per quanto è possibile l'esecuzione di un'opera che è indispensabile a quanti si occupano di cose medioevali.

LA « DIVINA COMMEDIA » NELL'INTERPRETAZIONE DEL CROCE E DEL GENTILE. — Il P. EMILIO CHIOCCHETTI pubblica sotto questo titolo un interessante articolo negli « Scritti Varî pubblicati in occasione del sesto centenario della morte di Dante Alighieri per cura della *Rivista di Filosofia Neoscolastica* e della Rivista *Scuola Cattolica* ». L'intento del Chiocchetti è quello di combattere il libro del Croce su *La Poesia di Dante*: libro che, secondo l'Autore, sarebbe in contraddizione con gli stessi canoni estetici fondamentali affermati dal Croce, per cui l'arte è « tutto l'universo dell'artista *sub specie intuitionis* » — « Ogni schietta rappresentazione artistica — aveva scritto il Croce — è se stessa e l'universo, l'universo in quella forma individuale, e quella forma individuale come l'universo. In ogni accento di poeta, in ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale che diviene e cresce in perpetuo su se stesso, soffrendo e gioiendo » (*Nuovi saggi di estetica*).

Queste affermazioni — secondo il Chiocchetti — non possono conciliarsi con la interpretazione che il Croce ci dà della *Divina Commedia* introducendo in essa una scissione profonda che non può ridurre in frantumi l'unità grandiosa del poema — Per il Croce la « rappresentazione dell'inferno in giri e bolge, del Purgatorio in diverse cornici sopra una base rocciosa e terminanti nella foresta che fu già il Paradiso terrestre, del Paradiso nei nove cieli e nell'Empireo; la distinzione dei dannati, dei purganti e dei beati in categorie diverse corrispondenti o alle diverse disposizioni peccaminose o ai diversi gradi di virtù, e in generale tutta la struttura e la topografia fisica e tutta la struttura morale della *Commedia*, cioè la graduatoria dei meriti e delle ricompense e delle pene e dei castighi, tutti i problemi della teologia e della salvazione dell'anima; tutto anzi e perciò il concetto del viaggio pei tre regni, mercè il quale l'umanità e Dante che la rappresenta passerebbe dall' angoscia e rimorso pel peccato al pentimento e alla purgazione e di là alla beatitudine o perfezione morale; tutto questo non è schietta poesia, non fa parte della Poesia della *Commedia* di Dante » (Chiocchetti, *Scritti Vari* ecc., pp. 158-160).

A questa interpretazione della *Divina Commedia* il Chiocchetti contrappone quella del Gentile, che è poi, in fondo, anche la sua — Molto opportunamente il Chiocchetti si vale della critica mossa dal Gentile al Vossler e che per il suo concetto informatore si applica benissimo al libro del Croce. Osserva il Gentile « Come già al De Sanctis, nè anche al Vossler questo taglio netto tra le creature della fantasia dantesca viventi di vita propria, chiuse in sè e perfette, come individui, e creature che siano ombre di concetti.... riesce di farlo: come in generale non è possibile dire dove finisca la fede, la teologia, la scienza, il senso figurato, l'opera dell'intelletto, e dove cominci la vita, la passione, l'impeto vivo della personalità,

il concreto della realtà; per la semplicissima ragione che tutto ciò nella fantasia di Dante è fuso in una sola vita; e anche qui la luce è gioia e vita in quanto rompe le tenebre e la vita è vita in quanto trionfa della morte: e i due termini hanno la loro realtà nella loro inscindibile unità ». E come non possiamo staccare l'Inferno dalle altre due cantiche, così « non possiamo staccare il centro passionale della personalità dantesca dal mondo della sua cultura scolastica che è pure la sua anima. E ogni vivisezione che noi facciamo della sua opera, annulla la vita del suo spirito, perchè quivi tutto è unito in uno ». (*Frammenti di estetica e letteratura*, pp. 244-5).

L'EDIZIONE CRITICA DELLE OPERE DI DANTE curata dalla Società Dantesca Italiana è, fra i non molti libri pubblicati in quest'anno secentenario che meritino di rimanere, forse il più degno.

La prefazione del BARBI rende sobriamente ragione dei criteri con cui questa edizione fu condotta; ai singoli volumi dell'*editio maior* sono riserbate, insieme con l'apparato critico, le discussioni intorno ai problemi che si presentavano per la ricostituzione del testo. Il quale, così com'è, è di gran lunga il più vicino a quello che Dante scrisse di quanti finora si sian visti.

Vincendo una *routine* ormai inveterata, gli editori hanno osato introdurre nei testi italiani l'ortografia antica, o almeno un'ortografia che non obliterasse i fenomeni fonetici antichi, e hanno fatto benissimo: leggiamo così *essilio*, *etterno*, *faccendo*, *oppinione*, e così via. Quanto ai testi latini, già l'edizione critica del *De Vulgari Eloquentia* curata dal Raina aveva mostrato la retta via: il latino di Dante non è il latino di Quintiliano, e non c'è ragione che si presenti in paludamento quintilianeo.

In questa breve notizia di cronaca sarebbe fuori di luogo una discussione di minute controversie: d'altronde i nomi del BARBI (che, dopo la sua edizione della *Vita Nuova*, spese la sua opera nell'inestricabile ginepraio delle *Rime*), del PARODI e del PELLEGRINI (che si occuparono del poco meno difficile *Convivio*), del RAJNA (che nel rivedere il testo del *De Vulgari Eloquentia* si valse della recente scoperta del Bertalot), del ROSTAGNO (che curò la *Monarchia*), del PISTELLI (che rivide le *Epistole*, le *Egloghe* (*Ecloge?*), la *Questio de Aqua et Terra*), e infine del VANDELLI, cui toccò l'opera immane di revisione della *Commedia*, sono altrettante garanzie.

L'ultima parte del volume comprende due ottimi indici, uno sommario e uno analitico, curato dal CASELLA, che non contiene solo un arido elenco di numeri, ma distribuisce in perspicuo ordine i rinvii, agevolando al lettore la ricostruzione del pensiero dantesco sui principali argomenti (si vedano, p. e., le voci *filosofia*, *impero*). Era qui più che mai difficile evitare minuscoli errori: così, se qualcuno cerchi la forma *Firènze*, citata nell'indice s. *Fiorenza* come se fosse nel *Conv.* IV, XX, 5 (secondo l'acuta distinzione del Rajna) non la troverà; nemmeno troverà *Pittaco* nel *Conv.* IV, XI, 4: doppia inesattezza perchè il testo (*Conv.* III, XI, 4) porta in questa edizione *Prieneo*, e non *Pittaco*.

Minuzie queste, che per nulla diminuiscono il valore di questo volume magnifico, che per la somma di intelligente lavoro che vi è accolta e la degnissima veste tipografica che il Bemporad ha saputo dargli avrà certo una diffusione straordinaria. *b. m.*

ANCORA DANTE. — *Studi danteschi* diretti da M. BARBI, vol. II. BERNARDINO BARBADORO *La condanna di Dante e le fazioni politiche del suo tempo*. E' un esame fine, acuto, ma non sempre chiaro, della famosa postilla alle Provvisioni XI. 108, che il Barbadoro giustamente ritiene doversi riferire al giudizio pronunziato da Dante, non già contro Carlo di Valois, ma contro Carlo re di Sicilia, non già alle consulte del 1302, ma ad una del 15 marzo 1301. Quindi l'abbaglio degli storici sarebbe dovuto all'errore di « un oscuro ufficiale delle riformagioni..., il quale, nel tramandarci la notizia, incorse in un errore materiale, scambiando la provvisione del 26 marzo 1302 — stanziamento al Valese — con quella del 15 marzo 1301 — stanziamento a Carlo re di Sicilia — per affinità di materia e di formulario, e per il concorso di altre circostanze ». La postilla deriverebbe da un processo che il B. ritiene, con ragionevolezza, istruito contro il Poeta, con tutte le apparenze di legalità. Il B. traccia infine una nuova ripartizione politico-economica delle fazioni fiorentine, secondo la quale i Bianchi non sono i grassi mercanti delle arti maggiori, ma magnati di mediocre fortuna danneggiati dalla nuova politica economica, e il popolo minuto; i Neri non sono una fusione di magnati e popolo minuto, ma i ricchissimi magnati ed il popolo grasso. Questi impongono una politica nuova, la necessità di una alleanza con il reame di Napoli e con la Curia di Roma, l'urgenza di una politica espansionista ed il bisogno di conquistare lo stato per imporre nuove alleanze e nuove guerre. Quelli « poterono sembrare moderatori della vittoria guelfa ed onesti reggitori, ma, chiamati dai loro interessi di gente mediocre a contenere l'azione politica del comune nel-

l'ambito municipale, parvero e furono gli assertori di un programma arretrato, repugnante alle tradizioni che destinarono la democrazia fiorentina ad una posizione egemonica in Toscana » (pag. 73). — P. RAJNA, *Per la questione dell'andata di Dante a Parigi.* E' un'interpretazione piana e sicura dei vv. 46-48 del Paradiso, che ci riportano al *Vico degli Strami*, alle consuetudini della vita universitaria parigina, che Dante avrà conosciuto da vicino tra il cadere del 1310 ed il principio del 1311. — FR. D'OVIDIO, — *Chioserelle a un passo del Purgatorio* III 67-72 « I' dico dopo i nostri mille passi » va inteso non come una distanza uguale a mille passi dei nostri; ma: dopo che noi avevamo fatti mille passi. — « Come a guardar, chi va dubbiando, stassi » si dovrà interpretare così: come fa chi, colto da un dubbio, si sofferma a guardare. — M. BARBI, « In abito leggier di peregrino ». Nel verso del cap. IX della *Vita Nuova*, « peregrino » dovrà interpretarsi in senso largo per « viandante », ed « abito leggier » dovrà intendersi: abito « disparuto », povero, umile. In tal modo Dante « vuol farci capire ch'egli s'era accorto dalla condizione delle sue vesti ch'egli (Amore) veniva di lontana parte, come Amore stesso confesserà poi; vuol farci notare ch'egli si presentava, non nello splendore della sua potenza, ma vestito poveramente: e poichè anche nel sembiante è rappresentato sbigottito, quasi avesse perduto signoria, l'abito è perfettamente intonato alla figurazione spirituale » (pag. 114). — M. BARBI, *Per un passo dell'epistola all'amico fiorentino.* Circa il passo controverso *per litteras vestras meique nepotis* (o *per litteras vestri meique nepotis*) il Barbi difende, con sufficiente evidenza di prove, *vestras*, onde è logico arguire che parecchie furono le lettere che Dante ricevè da Firenze, perchè accettasse l'invito di tornare in patria; « ce ne fu una del religioso a cui egli si rivolge col titolo di *pater* (se si ammette pluralità di lettere, una dovè esser anche di colui a cui viene indirizzata la risposta), una di un nipote di Dante, e altre *quamplurium amicorum*. L'argomento più forte a vantaggio della tesi del Barbi è che egli è riuscito ad escludere « l'esistenza di quel religioso che fosse, come Dante era, zio di quel nipote che è ricordato nell'epistola all'amico fiorentino ». Quindi, si può ormai escludere la lezione tradizionale *litteras vestri meique nepotis*. Il *meique nepotis* è, come già congetturò il Della Torre, Niccolò Donati, che curò con interesse ed amore gli affari di sua zia Gemma e dei figliuoli di Dante e che nel 1315 era in « età e in condizione da poter avere il pensiero ai più gravi interessi di famiglia » (pag. 147). — ERMENEGILDO PISTELLI — *Dubbi e proposte sul testo delle epistole.* Buone ed utili osservazioncelle al paragr. 3 dell'epistola II, ai paragrafi 6, 8 dell'epistola V, ai paragrafi 4, 7, 20, 24 dell'epistola a Cangrande.

c. g. c.

ANCORA DANTE. — Nell'*Aurea Parma*, (fasc. sett.-ott. 1921) leggesi uno studio di ENRICO BEVILACQUA su *Enea - Paolo - Dante.* « Dante coordina, per i nuovi fini, l'*andata* di Paolo a quella di Enea: la singolare penetrazione sgretolatrice che ebbe la parola dell'Apostolo nel mondo ostile del gentilesimo si dovette senza dubbio — secondo il pensiero di Dante — a la sua autorità di testimonio oculare. Solo egli Paolo poteva attestare d'aver riscontrato coi suoi propri occhi la verità della più seducente promessa del Cristo: cioè la realtà d'un mondo superiore di giustizia e beatitudine sempiterna » Così l'impresa di Paolo completava ed integrava quella di Enea, « attuando la feconda copula dell'Impero con la Chiesa ».

Nella profonda disgiunzione delle due autorità, nella rovina del maestoso edificio che fu l'opera di Enea e di Paolo, ecco Dante che s'accinge all'*alto viaggio* il quale, perciò « diventa anch'esso — come il viaggio dei due grandi antichi — un fatale andare ».

GUARINO DA VERONA. — Il movimento umanistico nella Corte di Ferrara prima dell'Ariosto era stato studiato oltre che dal CARDUCCI, dal BERTONI in tre lavori: *La Biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I — Nuovi studi su M. M. Boiardo — L'Orlando Furioso e la Rinascenza di Ferrara.* Si aggiungano ora gli studi che a Guarino da Verona ha dedicato il BERTONI, (*Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara*, Ginevra, Olschki 1921), in un volume di 216 pagine ricco di documenti nuovi ed importanti, che illuminano con sicura evidenza, non solo la vita e le opere del grande umanista, ma di quanti vissero e pensarono attorno a lui, nella società colta di Leonello e di Borso.

L'importante contributo che la larga messe di documenti e di ricerche pubblicata dal Bertoni porta agli studi sul primo movimento umanistico, ci consiglia di darne, in uno dei prossimi numeri, un più ampio resoconto.

A PIETRO VERRI, alla sua forte attività di economista, di propugnatore di riforme, alle sue relazioni con i contemporanei dedica uno studio serio ed acuto ANGELO OTTOLINI (*Pietro Verri e i nuovi tempi.* Collezione settecentesca a cura di Salvatore di Giacomo, Palermo, San-

dron). Si sarebbe desiderato un esame più compiuto dell'attività letteraria del Verri, del gran moto rinnovatore propugnato dalla Società dei Pugni, che avrebbe conferito al volumetto una più compatta solidità, e ne avrebbe fatto uno studio compiuto e definitivo sul grande riformatore. — Segue una raccolta di scritti inediti, condotta integralmente sull'edizione londinese del 1825, nella quale si leggono alcuni lavori che contribuiscono a far conoscere, con maggiore efficacia, il pensiero del Verri: *Pensieri sullo stato politico del milanese nel* 1790 (pag. 100-144) il *Dialogue des morts - Le Roi Frédéric et Voltaire* (pag. 161-176) *Decadenza del Papato, idea del governo di Venezia e degli Italiani in generale* (p. 176-205) e il *Dialogo fra l'Imperatore Giuseppe II ed un Filosofo* (p. 249-263).

Metastasio. — Luigi Russo ha pubblicato nella *Biblioteca di Cultura moderna* del Laterza (1921) il suo studio sul Metastasio, sfrondato di note erudite, e più armonizzato nella sua struttura generale. Sebbene l'idea fondamentale di questo lavoro resti sempre quella del De Sanctis, tuttavia essa è sviluppata con ricchezza e novità di osservazioni, con fine ed acuta conoscenza della tranquilla e idillica natura del Metastasio e del suo secolo. Notevole per la ricchezza dei particolari e per la squisitezza dall'analisi, il primo capitolo in cui l'educazione letteraria del Metastasio, le sue relazioni col Gravina, il contrasto tra le aspirazioni intransigenti del maestro e quelle dello scolaro « adolescente di armoniosa vita spirituale » sono esaminati con diligente sobrietà ed acume. *c. g. c.*

Perticari e Raynouard. — Nel 3° fascicolo di quest'anno (luglio-settembre) della *Revue de Littérature Comparée* Th. Labande - Jeanroy studia le relazioni che corrono fra la *Difesa di Dante* del Perticari e lo *Choix de poésies originales des troubadours* del Raynouard.

Nel suo trattato *Degli Scrittori del Trecento*, scritto quando ancora non conosceva l'opera del R., il Perticari aderiva all'idea, tradizionale fin dai tempi del Trissino, che Dante scrivesse la *Divina Commedia* nel Volgare Illustre, cogliendo il più bel fiore dei vari dialetti d'Italia.

Invece nella *Difesa di Dante*, scritta dopo la lettura del primo volume dello *Choix* e della *Grammaire romane* del Raynouard, il Perticari fonda la sua dimostrazione della non-toscanità della *Commedia* non sul fatto che i suoi elementi linguistici sono scelti da varie provincie, ma sul fatto che sono comuni a tutte le provincie.

Insomma il volgare illustre di Dante non è secondo il Perticari che l'antica «lingua romana», comune un tempo a tutti i popoli dell'Europa meridionale, la quale mentre in Provenza s'era mantenuta ed era diventata la lingua dei trovatori, in Italia aveva assunto per eufonia le vocali finali d'origine greca, e più precisamente eolica.

L'A. ci mostra minutamente come il Perticari adottò, applicò, e non di rado fraintese e raffazzonò la falsa teoria raynouardiana, e come a sua volta il Raynouard fece sue nel VI volume dello *Choix* idee ed esempii del Perticari.

Sia pure attraverso i loro vari errori, cominciavano così a venire in luce i molteplici legami che uniscono l'italiano e provenzale: si preparava il materiale che doveva poi servire a edificare su granitiche basi la storia comparata degl'idiomi romanzi.

Critica di testi. — In un chiaro recente libretto (*Einführung in die Textkritik. Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen*, Lipsia, Dieterich, 1921, p. 60, Mk. 10,50), Hermann Kantorowicz, professore all'Università di Friburgo nel Baden, si propone di raccogliere in sistema i criterii per giudicare dell'autenticità e della originalità delle lezioni preservateci dalla tradizione o ricostruite per via di congetture, in modo da giungere alla costituzione di un testo critico.

Egli considera successivamente il criterio letterario (che ci induce a ritenere originali le lezioni storicamente più verosimili), quello della tradizione (che ci raccomanda come autentiche le lezioni che ci sono state trasmesse da fonti più sicure), ed infine quello psicologico (per cui sono più accettabili le lezioni che ci consentono di spiegare gli errori che ne sono discesi).

L'ultima parte del libro è destinata ad illustrare questi principî con esempi scelti dalla complicatissima storia del testo del *Tractatus de maleficiis* di Gandino da Crema (c. 1300).

Fa un'impressione curiosa, specialmente a chi non sia nè giurista nè tedesco, e quindi meno abituato a sistematizzare, veder solennemente codificata come I^a *Regola* questa verità di sapore leggermente lapalissiano: « La verosimiglianza che una lezione sia autentica diminuisce col numero dei manoscritti intermedii tra la stesura originaria e la copia da cui la lezione ci è tramandata» (p. 21), e invece venire fuori con timidezza (a p. 36) la constatazione che senza una certa capacità inventiva originale anche la più modesta ipotesi sarebbe preclusa, ma in complesso il volumetto sarà molto utile a chi si occupi di critica di testo, e particolarmente a chi sia tentato a prendere alla leggera una opera come quella d'un'edizione critica, che richiede non meno acume che pazienza. *b. m.*

STUDI DI STORIA DELLE RELIGIONI. — L'Editore Zanichelli di Bologna ha iniziato una collezione di *Storia delle religioni*, sotto la direzione di R. PETTAZZONI, il valente cultore di tale disciplina, e incaricato dell'insegnamento delle medesime all'Università di Bologna.

Sono già usciti, dalla collezione, due opere, dovute al Pettazzoni stesso: *La religione di Zarathustra nella storia religiosa dell'Iran* e *La religione nella Grecia antica fino ad Alessandro*.

STUDI NEOTESTAMENTARI. — Il volume di E. JACQUIER, voloroso cultore, nel tempo cattolico ortodosso, degli studi neotestamentari, intitolato *Etudes de critique et de philologie du Nouveau Testament* (Parigi, Gabalda, 1920, p. VI-515, Fr. 10), non è, come questo titolo potrebbe far supporre, una raccolta di saggi originali. Gli «Studi» in questione sono, invece, i libri e gli articoli di riviste comparsi nel campo neotestamentario, durante gli ultimi 15 anni, e dei quali il Jacquier dà qui un'analisi critica. Si tratta, come è facile comprendere, che un numero enorme di opere — sopratutto naturalmente tedesche, e, in seconda linea, inglesi — raggruppate dall'A. sotto le solite rubriche: Studi generali e Introduzione al N. T., cronologia e lingua di questo; San Paolo e le epistole paoline; i vangeli sinottici; gli atti degli apostoli; le epistole cattoliche; gli scritti giovannei, canone e testo del N. T. Per la stessa molteplicità delle opere prese in considerazione, l'esame, il riassunto, nella maggior parte dei casi, è assai lieve, e la critica si riduce spesso a semplici accenni. Questo non toglie che il volume costituisca un repertorio veramente prezioso, appunto perchè in poco spazio riunisce, opportunamente raggruppate, una quantità d'indicazioni bibliografiche, sufficienti, anche nella loro brevità, per orientarsi circa la natura e l'importanza degli scritti in questione. Per certe opere più importanti, del resto, l'autore è più diffuso nel suo resoconto, e scende anche all'indicazione di particolari.

In testa ad ogni capitolo sono enumerati bibliograficamente tutti gli scritti relativi a quel dato soggetto di cui il J. ha avuto conoscenza, mentre nel corpo dei capitoli egli parla solo di quelli esaminati personalmente da lui. In fondo al volume è l'indice degli autori. *l. s.*

MONUMENTA GERMANIAE HISTORICA. — Il quarantaduesimo vol. (1921) del *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* è occupato tutto da uno scritto solo, ma importantissimo: si tratta nè più nè meno che della storia completa e particolareggiata dei *Monumenta Germaniae historica*, che sotto questo titolo appunto (*Geschichte der M. G. H.*) ha redatto H. BRESSLAU, per incarico della Direzione centrale dei *Monumenta* medesimi. È un grosso volume di 750 pagine, diviso in dieci capitoli: esso comincia dalla preistoria della grande opera, e cioè dai primi piani e progetti di Stein — coadiuvato da altri illustri, fra cui Savigny; lo stesso Goethe s'interessa al grande disegno — e dall'opera di propaganda larga e intensa da lui svolta. Segue quindi la storia della Società finalmente costituita e dell'attività sua, seguita passo per passo nelle differenti fasi. Come è noto, la storia dei *Monumenta* si divide essenzialmente in due periodi: quello primo che s'impersona sopratutto nel Pertz, e il secondo, di carattere più spiccatamente collettivo, che s'inizia nel 1848 colla riorganizzazione dell'opera, e continua tuttora. E' un secolo di grandiosa attività storico-documentaria che il B. ci narra nel suo libro, dandoci in pari tempo un elenco ed un quadro particolareggiato dei *Monumenti*, particolarmente utile allo studioso.

STUDI IBERICI. — Nel tomo VII (1921), quaderno 2° della *Rivista de filologia española* notiamo: JOSÉ F. MONTESINOS, *Contribución al estudio del teatro de Lope de Vega*. Il primo paragrafo tratta della fonte di *Los Tellos de Meneses;* il secondo di una nuova redazione di *Barlaán y Josafat*, J. M. CHACÓN Y CALVO, *O thema do Quixote na litteratura portuguesa do seculo* XIX.

STORIA DEL FEMMINISMO. — Presso l'Editore Delagrave di Parigi, L. ABENSOUR ha pubblicato una *Histoire générale du féminisme*, libro di ricerche largamente ramificantisi nello spazio e nel tempo.

Vi si rimonta all'Egitto primitivo, ai Caldei, agli Ittiti dell'Asia Minore, a Sparta, Stato femminista per eccellenza, alle Amazzoni... ahi quanto diverse dalle buone erudite in pantofole che rispondono ai nomi di Christine de Pisan e Mademoiselle de Gournay!

Antifemministi incondizionatamente i Romani, creatori dell'assolutismo del *pater familias*.

Caritatevole verso la donna, come verso tutti i deboli, la religione del Cristo, nelle sue origini, avversa poi anch'essa, e come! caduta che fu tra le mani dei Teologi. Rimediò la cavalleria, che significò il feudalismo ingentilito; la Rinascenza a canto a quell'orrore ch'è il *bas bleu*, ci dette quel magnifico fiore perverso che è la cortigiana platoneggiante.

Il decimo settimo secolo, livellati gli eccessi delle Preziose, ci diè la gentildonna che divise coll'*honnête homme* la sovranità del regno della *politesse;* il secolo XVIII i salotti dove le dame regolano

i conversari che preparano la rivoluzione francese; dal seno della quale finalmente Olimpia de Gouges lancia una « déclaration des droits de la femme et de la citoyenne » a base politica.

Segue una reazione; ma ecco i Saint-Simoniens, i trionfi della passione in una costituzione sociale tutta ideale, l'invocazione dei diritti della madre, dell'operaia, della cittadina, alla quale si fa eco in Germania, in Polonia, negli Stati Uniti, perfino in Australia e nella Nuova Zelanda.

Un consiglio internazionale si forma nel 1904, l'Alleanza internazionale pel suffragio delle donne. La Francia è sempre alla testa: ma l'Inghilterra non scherza neppur lei con miss Pankhurst e le suffragette. Comincia la fioritura delle dottoresse, letteratesse, avvocatesse. Si commuovono perfino la Turcnia e la Cina, dove, per chi non lo sapesse, l'eroina della vecchia grande questione — *causa teterrima belli* tra un sesso e l'altro — portò il nome soave di Soumé-Tcheng.

La guerra mondiale, immane rivolgimento, nel quale ognuno cercò di far qualche guadagno, fu per le donne, che vollero mobilitarsi anche loro come poterono, un'eccellente ocasione: la loro accessione ai diritti civili e politici è cosa più o meno compiuta in tutti gli stati civili. — L'Abensour è un femminista convinto. Ma ciò non toglie che il suo libro sia assai utile per la ricchezza di dati che accoglie in sè.

Un carteggio giovanile di Raffaele Cadorna pubblica Guido Bustico nel Bollettino della Biblioteca Civica e Negroni « Novaria », a. 1920, fasc. I-II — Interessante la breve corrispondenza tra il futuro espugnatore di Roma e il dantista avvocato Negroni, anche se non getti proprio nuova luce sugli avvenimenti fortunosi della nostra storia recente, come ritiene il B. Al quale però va data lode per questa pubblicazione, che ci fa vedere il giovane Cadorna non solo ufficiale serio, studioso e patriota, ma anche amico delle buone lettere a tempo perso, giornalista. Curiosa la richiesta al Negroni d'aiutarlo ad ottenere l'incarico di organizzare le truppe del genio... nell'esercito pontificio! *a. g.*

Di alcune lettere del **Padre Tosti** si occupa, nella *Rassegna storica del risorgimento* (fasc. IV, Roma 1920) **Giuseppe Paladino** (uno dei pochi che si occupino del nostro risorgimento senza indulgere al facile retoricume ereditario), traendole dall'archivio Ludolf. Importanti per la conoscenza del pensiero politico-religioso del dottissimo benedettino, — che lasciava trasparir spesso, sotto certa vernice liberale, l'uomo del passato, pensante « con le idee tradizionali di avanti la Rivoluzione » — ci offrono anche utili notizie sulla sua feconda attività letteraria e gustosi particolari sulla vita di Montecassino. *a. g.*

Arte asiatica. — Sono apparsi recentemente il quinto ed il sesto volume della collezione « *Orbis pictus* », diretta dal Westheim e edita dal Wasmuth di Berlino: K. With: *Asiatische Monumentalplastik* (pp. 14, tav. 48, Mk. 33) e Satar Kheiri: *Indische Miniaturen der islamischen Zeit* (pp. 18, tav. 48, Mk. 53).

Karl With, ottimo conoscitore di arte orientale, autore della *Buddhistische Plastik in Japan im 5 und 6 Jahrhundert*, ha saputo raggruppare in 48 tavole i monumenti più ragguardevoli della statuaria asiatica, dell'India e di Giava da una parte, della Cina e del Giappone dall'altra. Precisamente sulla distinzione fra l'arte asiatica meridionale e quella orientale è impostata l'introduzione, che però non si limita a studiare il fenomeno artistico, ma piuttosto si sforza di considerare le diverse concezioni che esso rispecchia .

Non meno interessante è il volume di Sattar Kheiri, professore a Dehli (e ora in Germania): esso contiene riproduzioni di miniature indiane, conservate nel *Museum für Völkerkunde* di Berlino, dei secoli XVII e XVIII, cioè del periodo islamitico.

Interessanti sono le idee antieuropee e specialmente, s'intende, antiinglesi, che l'A. esprime nella prefazione.

Lasciando stare i tratti più « politici » ecco per esempio che cosa egli pensa sul culto dell'arte in Europa: « Noi amiamo l'arte senza sapere che è arte. In Europa invece un'opera d'arte è un'opera d'arte perchè alcuni specialisti l'hanno dichiarata tale. Un ricco Europeo pagherebbe forse un milione un Raffaello o un Michelangelo solo in virtù del nome. Non così in India. Noi paghiamo prezzi alti per un'opera d'arte perchè ci piace, perchè accontenta il nostro senso estetico. In Europa l'arte è qualche cosa di convenzionale, da noi è una realtà vivente » (p. 7). E bastasse questo!

Dal punto di vista grafico, i due volumetti sono irreprensibili. Certo, se vien fatto di confrontare il secondo con le bellissime cartoline a colori che riproducono miniature dello stesso periodo del *British Museum* edite dalla *Oxford University Press*, non si può non deplorare che gran parte dell'effetto dovuto ai colori vada perduto, ma non era lecito pretendere di più, se non si voleva uscire dal tipo e dal prezzo della collezione, per ogni rispetto così opportuni.

POLIZIA INTELLETTUALE. — C'è in Francia, come in Italia, una certa crisi editoriale. L'offerta supera anche lì la richiesta. Sempre più viva quindi la preoccupazione di limitare il numero delle pubblicazioni inutili o dannose. Molti giornali, — a cominciar dal *Figaro* — han parlato della istituzione di una polizia intellettuale, non meno necessaria dell'altra, per rimediare alle conseguenze sociali di quel non so che di sregolato, che si fa sempre più strada nell'intelligenza e nel gusto. Il sig. Rosny (il più vecchio dei due) ha fondato *Les amis des lettres françaises*, un circolo di propaganda mondiale per appoggiare tutto ciò che può contribuire alla irradiazione del genio francese e alla sua influenza all'estero. Subordinatamente, una *Commission des lectures* dovrebbe prender conoscenza di tutti i libri prossimi a venir pubblicati, prender nota di quelli degni dell'attenzione del pubblico, anzi dei pubblici, e segnalarli ai corrispondenti stranieri degli *Amis des lettres françaises*. — Propositi, in fondo, che hanno una tradizione in Francia e sempre meglio dimostrano l'invincibile tendenziosità della letteratura francese. Il cardinal Richelieu volle già lui essere un disciplinatore delle lettere francesi; e, proclamatasi, dopo Sedan, la repubblica, fu ritrovata tra le carte delle Tuileries formale proposta del Sainte-Beuve all'imperatore per l'istituzione di un sindacato ufficiale delle pubblicazioni francesi, nell'interesse della letteratura e della nazione. *c. d. l.*

LE MUSE IN CLINICA. — Tempo già fu che in Italia s'affannavano a cercar l'ombra d'una gobba sulle pagine di quello da Recanati. Un recente libro di L. M. PATRIZI inteso a studiare le relazioni tra le stilettate e le pennellate di Michelangelo da Caravaggio, è stato, di questi giorni, seguito dal volume del prof. G. BILANCIONI (Roma, A. F. Formiggini) su *La sordità di Beethoven*. A quando il saggio di Cirincione sulla cecità di Omero? *a. g.*

OPUSCOLI ED ESTRATTI

ALESSIO A. — *L'Esperanto nei recenti congressi di Praga, Graz, Trento: Relazione a S. E. il Ministro della Marina* (estr. dalla *Rivista Marittima*, Roma, ottobre 1921). [al XIII congresso internazionale di Praga parteciparono 2300 Esperantisti: « l'Esperanto cammina, nel mondo: ieri ancora deriso da chi non lo conosceva, da chi ne ignorava le doti e le alte idealità, oggi comincia ad essere rispettato dai più »]. — AMMENDOLA G. *L'edizione e le traduzioni da Catullo di Carlo Pascal*, studio critico. Torino (Paravia), 1921, pp. 44 — CONCI E. *La personalità di A. Boito* (estratto dai numeri Marzo-Aprile 1921 di *Studium*). Roma (Soc. Poligr. Naz.), 1921, pp. 22 [« il dissidio interno fra le aspirazioni inadeguate all'alto e le sensazioni pervertite, che produceva una visione troppo negativa della vita, lo portò alle elevatezze della sua opera, al tipo spaventoso di Mefistofele, all'orgia del sabba romantico ».] — FERRI S. *Deviazioni nella critica del documento di fede*, pp. 8 (estr. della *Riv. di studi filosofici e religiosi*, II). [conclusioni 1°) la storia degli unici fatti documentati, diciamo così, epigraficamente, è assai meno *storia* di quel che vorrebbe attribuirle il nome; 2°) dichiarar falso un documento di fede qualsiasi, nel caso specifico un oracolo di Apollo, significa *credere all'esistenza* di Apollo] — LOVERA R. *L'insegnamento della lingua romena nel R. Istituto superiore di studi commerciali di Torino*. Casale Monf. (Tarditi), 1921, pp. 20 [interessante prolusione, che mette in rilievo quanto interessi all'Italia lo studio del romeno]. — PARDUCCI A. *Bonifazio di Castellana*, Paris (Champion) 1920, pp. 33 (estr. della *Romania*, ottobre 1920). [vita e poesia del gran signore provenzale che difese ad oltranza la nazionalità meridionale contro Carlo d'Angiò]. — PASQUALI G. *Quantità romanze in Persio?* (estr. dagli *Studi Italiani di Filologia Classica*, V. I, pp. 297-31), Firenze (Ariani), 1921, pp. 20 [esame acuto e diligente dei volgarismi di Persio; l'A. rande probabilissimo che *aurum oratum*, *Sat.* II 55, si debba intendere « doratura appiccicata a furia di chiara d'uovo » restando così documentato quell'*ovum* con *o* breve che è il substrato delle forme romanze: *uovo, œuf* etc.]. — SPIRITO U. *Le interpretazioni idealistiche delle teorie di Einstein* (estr. dal *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, vol. III, pp. 64-75) Messina (Principato), 1921, pp 11. — TONELLI L. *La personalità di Heine*, Milano (Soc. ed. *Unitas*) 1921, pp. 25 (estr. dalla *Rivista d'Italia*, 1921, vol. II). — VOLPICELLA L. *Le porte di Castelnuovo e il bottino di Carlo VIII*, Napoli (Ricciardi), 1921, pp. 28 e 5 incisioni. — VOLPICELLA L. *Gli Atlanti Storici d'Italia*, Napoli (Ricciardi), pp. 14. [« se vogliamo, per facilitare lo studio e la comprensione della nostra storia nazionale, territorializzare in apposita cartografia le innumerevoli e grandiose vicende della nostra storia, noi dobbiamo attendere, per non discostarci dal vero, a ricostituire separatamente gli atlanti storici degli Stati italiani, i quali separatamente vissero e ciascuno di vita propria »].

(Vengono segnalati in questa rubrica gli opuscoli ed estratti ricevuti dalla Redazione)

Gerente: Scipione Claren — Roma — « La Poligrafica Nazionale »

VOL. I. 15 DICEMBRE 1921. FASC. 2.

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTI

DIRETTORE: CESARE DE LOLLIS - REDATTORE-CAPO: BRUNO MIGLIORINI

IL RITRATTO BAROCCO ROMANO

Federico Zuccari, principe dell'Accademia romana di San Luca, in quella sua strana « *Idea de' pittori, scultori ed architetti* », che doveva essere come il testamento di tutta la sua vita, ch'egli credeva d'avere spesa interamente pel rinnovamento dell'arte, dopo di avere in interminabili capitoli disteso le sue sottili teorie intorno al « disegno esterno ed interno », s'allarga a parlare dell'arte di ritrarre i volti umani.

Chiamati in suo aiuto Platone « che disse la fabbrica dell'uomo essere simile ad un arbore rovesciato, c'ha le radici in su e i rami in giù », ed Aristotele e gli altri filosofi greci che specialmente dalla significazione dei lineamenti umani trassero argomenti per definire l'uomo un *microcosmo*, egli giunge alla conclusione che, sebbene ogni forma naturale sia degna di studio, i pittori debbano sopratutto osservare questo mondo piccolo per divenire eccellenti e perfetti, « perchè più in esso che in altra creatura si scuopre la dignità e l'eccellenza dell'arte pittorica ».

Dopo di avere lodato per la loro naturalezza nei ritratti Tiziano e Raffaello, conclude col dire che è veramente cosa giusta lo stimare « il ritratto naturale ed in particolare la parte della faccia che è la più bella e la più nobile e quasi il cielo di questo piccolo mondo ».

Superbo per i suoi grandi affreschi condotti, attraverso gli insegnamenti del fratello Taddeo, sui modelli di Michelangiolo e di Raffaello, convinto d'avere con queste pitture veramente creato opere immortali, Federico era tratto, quando prendeva la penna, a teorizzare di cose d'arte, a parlare diffusamente e bene del ritratto, che veramente avrebbe potuto dargli fama immortale, mentre egli invece aveva occupato ogni suo tempo in forme d'arte di troppo superiori alle sue forze.

Questo pittore che considerava con così grande dispregio il naturalismo di Michelangiolo da Caravaggio, da non degnarsi quasi di volgere il capo al rumore grande che si faceva intorno alle pitture della Cappella di S. Matteo in San Luigi de' Francesi, in cui il giovane artista lombardo aveva posto in pratica le belle teorie sul « ritratto naturale », sentiva pure tutta la potenza

di questa speciale forma d'arte che col ritrarre nella sua verità il « piccolo mondo ed il suo cielo » come era, nel bello e nel brutto, nel buono e nel cattivo, dava veramente figurazioni della vita umana ed apriva, dinanzi agli occhi sbigottiti degli ammiratori, pagine palpitanti del gran dramma dell'essere.

Come Taddeo Zuccari aveva nei ritratti, condotti qua e là nelle sue grandi opere decorative, toccato spesso il confine dell'eccellenza, così suo cugino Federico riuscì a darci le sue opere migliori appunto ritraendo con efficacia d'artista, che dalle linee del volto sa comprendere l'anima del soggetto rappresentato, i lineamenti di Guidobaldo d'Urbino, di Maria Stuarda e di Elisabetta d'Inghilterra. Se l'amore per la decorazione e per il fasto esteriore non lo avessero tratto a voler far pompa di maestria nel dipingere vesti ricchissime e sfondi d'architetture fantastiche, l'effetto dei suoi bei ritratti sarebbe anche maggiore.

Così invece bisogna dire che egli si è compiaciuto di circondare i suoi personaggi di troppi adornamenti, tanto che i corpi, anche se miseri, appariscono bene accomodati, mentre i visi sono senza maschera, in tutta la chiarezza delle loro linee e danno veramente forma all'anima che in essi si esprime.

In mezzo al decadere generale dell'arte sulla fine del Cinquecento, decadere forse ancor più di contenuto che di forma, il ritratto si mantenne sulla buona via. A ciò non era di certo estranea la tendenza individualista che in mezzo a così grande decadenza d'ogni vera forma di vita sanamente sociale, s'afferma sempre più. Al vero valore della vita andava sostituendosi sempre più l'apparenza e l'orgoglio di famiglia e di persona, e questa tendenza alla glorificazione individuale si rispecchiava specialmente nel ritratto; ottimo strumento di vanità e di superbia.

Il Lomazzo già lamenta il vezzo del pubblico desideroso d'apparire nei ritratti diverso dalla sua naturale condizione. E' questo il tempo in cui a Roma Iacopo del Conte, seguace di Andrea del Sarto, si dà a dipingere ritratti, trascurando quasi del tutto ogni altra forma d'arte e creando quel suo buono scolaro che fu Scipione Pulzone, dalla sua patria detto Gaetano, che nel ritrarre gentiluomini e gentildonne e prelati d'ogni grado, spese tutta la vita, mostrando fra i primi, nelle sue opere, una forma spregiudicata di eclettismo, per cui mentre da un lato si accostò agli Zuccari, seguendoli nella loro tradizione mista di raffaellesco e di michelangiolesco, studiò dall'altro lato con grande amore le opere di Tiziano e non trascurò i modelli fiamminghi, come in quel suo ritratto dei figli di Paolo Giordano Orsini, che pare ispirato da qualche dipinto di Antonio Moro.

In questi tentativi il maestro sciupò a poco a poco la sua individualità e la grande considerazione da cui era stato circondato, tanto da essere presto vinto dal fiammingo Francesco Pourbous il giovane, e da rimanere abbandonato dai committenti, che prima lui sopra ogni altro pittore avevano esaltato.

Così in tentativi d'imitazione andava vivendo a Roma tristamente l'arte del ritratto. Dalle botteghe del gelido Cavalier d'Arpino, di Sicciolante da Sermoneta, del Baglione, di Paris Nogari, e di tanti altri, che, occupati nel dipingere grandi quadri d'altare, in cui riuscirono a far vivere sin verso la

metà del Seicento il loro manierismo bastardo, infiltrato qua e là da deboli derivazioni caravaggesche e caraccesche, uscì anche qualche buon ritratto, e qualche vivace testa derivata dalla natura fa capolino anche qua e là nei macchinosi quadroni. Il manierismo riuscì a vivere in Roma più agevolmente che altrove per l'ambiente che i grandi avvenimenti politici e religiosi vi avevano formato sulla fine del Cinquecento.

Ad una società stretta da gravi forme e leggi religiose, che ogni cosa cercavano di sottomettere a regole ferree e di penetrare ovunque a dar norme anche per la vita privata dei cittadini, che tutti si volevano modellar secondo un solo stampo, nulla poteva convenire meglio di un'arte invecchiata come quella che traeva ispirazione da formule calcate sui modelli di Raffaello e di Michelangiolo.

L'arte della fine del Cinquecento in Roma risente gravemente del momento religioso e resta come oppressa ed avvinta dal grave peso della Controriforma, che, dopo il concilio di Trento, le è precipitata addosso. Come ogni azione degli spiriti pare che debba essere passata al vaglio della nuova legge, così ogni forma d'arte è inceppata da freni gravi e da vincoli ferrei. Il pensiero animatore dell'arte pare che s'arresti, perchè essa non parla più da sè con lingua propria e curva il dorso per servire. Gli artisti non creano quasi più per spontaneo impeto dell'ispirazione, ma rimangono impacciati dal sentimento che afferra in breve tutto l'animo loro, di non essere più che decoratori e decoratori per l'esaltazione non della grandezza umana e divina in genere, ma della grandezza religiosa formale, in quanto è impersonata nella Chiesa. L'indeterminatezza grandiosa dei concetti religiosi, espressa dalle figure gigantesche che popolano la volta della Sistina, non è più lecita perchè non sono più consentiti questi gran voli del pensiero per cui l'anima di chi guarda ed ammira è tratta a considerare Dio nella sua monumentale nudità; spoglio di tutto ciò da cui attraverso i secoli è stato circondato e rivestito. Tutto ormai vuol gloria. Così per gradi, a poco a poco, si giungerà dalle glorificazioni delle virtù dei pontefici, dei prelati e delle loro famiglie a quelle di questo o quel santo, che calpestando le anguicrinite eresie, è accolto dai Santi e dai Cherubini nella gloria dell'Empireo. L'arte per questa via, dove è da ogni parte stretta e serrata più ancora di pensiero che di forma, perde ogni sua libertà e va sempre più internamente intristendo, benchè appaia esternamente ancora viva e florida di forme vivaci e colorite.

La fredda compostezza dei tardi manieristi trascina questo genere di pittura sino oltre la metà del Seicento, empiendo gli altari delle chiese di vane declamazioni religiose. Quest'arte, nata dopo il concilio di Trento e cresciuta durante i pontificati di Clemente VIII e di Paolo V, pare che risenta ancora nelle sue opere anche più tarde, in mezzo al fastoso seicento, lieto di canti di poeti, di metafore, di musiche e di feste, l'eco dell'inquisizione, le dure leggi del Sant'Uffizio, che la vigilarono quando piccola traeva i suoi tristi natali dal tardo michelangiolismo. Unico il ritratto visse nelle opere di questi pittori, ma fu discusso e criticato dai bigotti.

Intorno a questa forma d'arte sorgono dubbi e si discute se sia giusto e

permesso il far riprodurre le proprie sembianze. Il bigottismo ufficiale tenta di stendere le sue mani anche su ciò.

Dalle teorie di Federico Zuccari, che nella riproduzione del volto umano vedeva altissimo argomento d'arte per i pittori, ma già credeva di dovere spiegare ciò con teorie derivate dagli antichi filosofi, si giunge sulla metà del Seicento, quando appunto nel dipingere ritratti i pittori mostravano in Roma la loro più grande maestria, a quel curioso trattato, pubblicato per i tipi di Giovanni Antonio Bonardi, in cui Pietro da Cortona, curiosamente nascosto sotto uno strano pseudonimo, discute con un teologo di molti casi di coscienza che riguardano l'arte. Per ciò che si riferisce ai ritratti, se debban dipingersi o no, il caso è così grave che bisogna trarre argomento favorevole dall'avere il Salvatore concesso che la sua immagine fosse ritratta da Santa Veronica e la beata Vergine permesso a San Luca di fermare su tavola i suoi lineamenti. Nè basta; posto il caso di coscienza d'uno che possa essere stato ritrattato a sua insaputa e perciò innocente, si ammonisce colui che si trovi a riguardar ritratti che « sia cauto in non tirar in senso, e sospettar di colpa, quando vede l'immagine di qualche sconosciuto personaggio perchè forse è stata fatta senza che se ne avveda ».

Questi ragionamenti e queste argomentazioni a metà del seicento, in Roma, quando l'arte del ritratto s'avviava, tanto in pittura quanto in scoltura, a toccare l'eccellenza, sono anacronismi, ma ci mostrano quanto forte nei tempi precedenti aveva potuto essere la guerra contro ogni più intimo significato dell'arte, che i sostenitori ferrei della nuova disciplina chiesastica non avrebbero voluto fare uscire dalla cerchia delle ornamentali glorificazioni.

E' assai caratteristico che proprio sulla metà di quel periodo grigio che va in Roma dalla fine del Cinquecento al principio dei Seicento, i due pittori che nella città erano apparsi come novatori dovessero fuggirne perchè in pericolo di vita: Michelangiolo da Caravaggio e Federico Baroccio.

Il Caravaggio, perseguitato dall'ira del Cavaliere d'Arpino e dalle invidie di molti, fugge dopo avere forse vendicate su di un collega le quotidiane persecuzioni. Federico Baroccio ripara nella sua piccola Urbino, portando seco col veleno che sottilmente correndogli pel corpo gli amareggia la vita, il ricordo della feroce gelosia dei compagni pittori di Roma.

Avvinto alla scuola romana per gli amorosi studi sulle opere di Raffaello e di Michelangiolo, è Federico Baroccio, scolaro nella prima giovinezza di Battista Franco e protetto poi in Roma da Giovanni da Udine e da Taddeo Zuccari. La figura del mite e gentilissimo urbinate ci apparisce specialmente interessante quando ne osserviamo con attenzione lo svolgimento e ci stupisce che egli riuscisse a conservare completa la propria personalità. Attratto da Battista Franco nel michelangiolismo più vuoto e fastidioso, stretto a Roma nella cerchia di quella scuola degli Zuccari che colle sue formule e la sua leggerezza sembrava dovesse poter spegnere ogni più valida caratteristica personale nei suoi seguaci, Federico Baroccio, copiatore assiduo di figure di Michelangiolo, presentato da Taddeo Zuccari al maestro divino e lodato da questi per una sua copia del Mosè, impara e linee e composizioni, ma ogni cosa elabora nel

suo spirito e fa di tutto sangue del suo sangue. Da disegni e pastelli che il Bellori racconta avere egli visto del Correggio in Urbino, ma ancor più, a mio avviso, dalle pitture di Lorenzo Lotto, sparse in tutti i piccoli paesi delle Marche, egli trae insegnamenti di colore e vivacità di atteggiamenti spigliati, ma il suo disegno non è michelangiolesco che in qualche fugace particolare, e il suo colore ha accanto agli ardimenti lotteschi tonalità assolutamente personali ed inusitate, come negli sfondi di paese, soffusi di luci d'oro e d'argento. Egli resta luminoso e lieto di colore con ombre ariose e leggiadrissimi sbattimenti di luce, che ogni cosa circondano come in natura, anche nei suoi quadri più tardi, quando i seguaci di Michelangiolo da Caravaggio già si apprestavano a caricare d'ombre i loro dipinti. La ricerca del vero, temperata da un senso vivissimo del bello, gli indica la via buona, e la vita solitaria in Urbino, dopo la fuga da Roma, lo preserva da influenze che valessero a distrarlo.

Nel piccolo ritratto di Giulio della Rovere, fratello del duca Guidobaldo, modestamente dipinto in un cantuccio del quadro col martirio di San Sebastiano nel Duomo di Urbino, egli, ancora giovanissimo, ci apparisce seguace di Taddeo Zuccari, ma già caratteristico per la sua originalità. I colori del viso giovanile sono freschi e nella fattura si intravede già la reazione di chi alla scuola del manierismo contrappone la diretta visione della natura. Così giunge a restar vivace e personale nelle pitture dipinte con Federico Zuccari nel Casino di Pio IV nei Giardini Vaticani. Nei sottili ritratti a lapis, rapidi e precisi, vivificati da pochi tocchi di colore e nei grandi, dipinti con ogni cura, la ricerca di riuscire a rendere il vero lo anima, il desiderio di dare all'immagine vita, di far sì che s'accosti a chi la guarda, che comunichi collo spettatore come se con lui volesse discorrere, lo preoccupa più d'ogni altra cosa. Ciò lo distingue dai suoi contemporanei e da molti dei suoi predecessori: preoccupati quasi sempre di voler ritrarre i personaggi come chiusi nella loro personalità e separati dai riguardanti.

Non che nei grandi ritrattisti del Quattrocento e del Cinquecento manchi questa caratteristica dell'estrinsecazione per così dire del ritratto, ma non può certo negarsi che mentre il ritratto « parlante » non si trova che nell'opera di alcuni dei maggiori artisti di quei secoli, diviene invece comune, almeno come tendenza, a tutti i pittori dal Seicento in là, tanto che si può considerare come una vera e propria caratteristica dell'arte barocca e come un prodotto delle scuole naturalistiche.

Fra i primi che dettero ai ritratti questo nuovo carattere è il Baroccio, che merita anche per ciò quel titolo di riformatore dell'arte che il Lanzi volle dargli. Da lui purtroppo gli artisti della scuola romana nulla impararono e le sue belle opere restarono qui in Roma come dimenticate. Ritrattisti veri e propri non furono per qualche tempo qui che i bolognesi, che dai Caracci e da Michelangiolo da Caravaggio trassero ispirazione ed insegnamenti. I pittori della scuola romana propriamente detta tardarono alquanto a mettersi per questa via perchè furono presi tutti, anima e corpo, dai grandi lavori decorativi che si offersero loro. Le grandi decorazioni delle chiese, delle volte nei grandi palazzi gentilizi, fecero sorgere una fiorente scuola di pittori decoratori, che dai

Caracci trassero quasi solamente ispirazioni di forme esteriori e di composizione. Talora questi pittori si cimentarono anche nel dipingere ritratti, e seguirono in ciò vie assai diverse. Posti dinanzi all'opera raccolta, per cui occorreva osservazione diretta della natura, non si accontentarono di ciò ch'era loro abituale, ma vollero far di più e di meglio ed alle forme solite desiderarono di sostituirne di completamente diverse. Si guardarono attorno e s'accorsero che vicino ad essi, in quella Roma che essi andavano riempiendo delle loro decorazioni macchinose, erano pittori convenuti d'ogni paese, che pur ammirando e Raffaello e Michelangiolo ed i Caracci, avevano forme proprie, talora in gran parte derivate da scuole d'arte italiana, ma modellate secondo il loro particolare gusto paesano. Attratti dal nuovo e dall'inusitato si posero ad imitarli. Tra i primi fu Pietro da Cortona, che aveva formato l'arte sua seguendo Lodovico Caracci ed aveva creato una nuova scuola d'arte decorativa, da cui si può dire che discendono tutti i decoratori italiani sino alle porte del secolo decimonono e tanti stranieri, che come Carlo Lebrun non si peritano quasi di copiarlo.

Trovandosi a dover dipingere il ritratto del Ghislieri il gran Cortona non sa far di meglio che imitare Van Dyck. Il ritratto, dipinto in uno stile che non è l'abituale suo, benchè forte e significativo, ci apparisce straniero, eppure non è che uno dei primi di una serie assai copiosa di simili nell'arte del secolo decimosettimo. Ben altri ritratti, e veramente nostrani questi, sapeva egli dipingere, quando con semplicità in un cantuccio di quadro sacro, come nel miracolo di San Paolo della Chiesa dei Cappuccini a Roma, ritraeva senza preoccupazioni di forma qualche persona viva e parlante.

Dalle influenze straniere pochi si salvarono in Italia durante il Seicento e fra i pochi furono fino ad un certo segno i Bolognesi, mentre i Romani seguirono con più amore i modelli d'oltr'alpe, ch'essi ogni giorno avevano agio d'ammirare nella loro città, dove convenivano d'ogni luogo artisti delle più diverse scuole.

E' cosa difficile e piacevole ad un tempo il ricercare per entro quello strano groviglio di reciproche influenze fra artisti italiani e stranieri, che è una delle più interessanti caratteristiche della Roma del Seicento, ma non si deve dimenticare che primo fondamento per la scuola romana in quel secolo sono gli insegnamenti dei Caracci e dei loro seguaci. Guido Reni, Francesco Albani, il Domenichino ed il Guercino signoreggiano in Roma, ma se la loro influenza si manifesta chiara e preponderante in ciò che riguarda la pittura di composizione e la grande decorazione, la cosa è ben diversa per il ritratto, in cui i Romani, e qui intendo parlare degli artisti nati in Roma e di quelli veramente romanizzati per lunga dimora e per speciali caratteristiche, s'incamminarono per altre vie, seguendo più o meno Michelangelo da Caravaggio ch'ebbe tanta influenza sul formarsi del loro carattere artistico e gli stranieri.

Nei ritratti fu caraccesco e più specialmente seguace fedele di Domenichino e sempre tale si mantenne, Giambattista Salvi da Sassoferrato « il pittore delle belle madonne », che nei pochi ritratti, come in quello qualche tempo fa acquistato per la Galleria d'Arte Antica di Roma ed in quello di un cardinale nella

Pinacoteca Vaticana, e nel proprio autoritratto, mostrò una robustezza che invano si cerca nelle sue pitture più celebrate.

Dell'influenza del grande rinnovatore dell'arte italiana, di Michelangelo da Caravaggio, per ciò che riguarda il ritratto romano nel Seicento, non può dubitarsi, ma va intesa con speciali riguardi.

Non c'è infatti fra tutti i ritratti degli artisti di cui parlerò in seguito uno solo che possa direttamente connettersi collo stile caravaggesco, che possa dirsi composto secondo qualcuna delle sue celebrate pitture in cui ogni gentilezza può trovarsi ed ogni più ruvida audacia, ma lo spirito nuovo che il grande maestro ha portato nell'arte, quel principio della rappresentazione del vero e specialmente del vero psichico, del sentimento intimo della bellezza interna, sostituita alla semplice bellezza corporea, è la prima ragione d'essere di tutti i pittori ritrattisti dei Seicento romano. L'accigliato Paolo V nel ritratto, che certamente risale al Caravaggio, duramente disegnato e dipinto senza il più piccolo accenno a qualcosa che possa sembrare attenuazione di tratti poco piacevoli, ma raffigurato con un sottile spirito di umorismo amaro dal pittore, che osservava il prepotente papa dispregiatore d'ógni resistenza, impacciato nella grossa e tozza figura, è il primo modello da cui discenderanno i maravigliosi ritratti di Andrea Sacchi. Non è una discendenza formale quella dei ritrattisti romani dal Caravaggio, ma una derivazione di spirito, quindi assai più importante ed intima e vitale. Così, quando considereremo l'influenza degli stranieri sui nostri pittori, non dovremo mai dimenticarci del Caravaggio a cui molti di essi debbono, seppure indirettamente, come ad esempio il Velasquez, la ragione prima della loro arte, tanto che noi possiamo senza false alterezze considerare prima parte di queste loro influenze sui nostri ritrattisti come ritorno in patria di insegnamenti da noi esportati. Se Juan de Juanes, Alonso Berruguete e Juan Fernandez Navarrete si formarono, studiando Michelangelo e Raffaello, l'arte dei Rivalta, di Diego Velasquez, del Zurbaran e del Ribera ha la sua prima origine nella rivoluzione del Caravaggio.

A Roma collo studio delle antiche scolture, delle opere di Michelangelo e di Raffaello e cogli insegnamenti fraterni di Domenichino, Nicola Poussin rinnova l'arte sua, Pietro Mignard, il Valentin, il Courtois imitano il Caravaggio, Salvator Rosa ed il Cerquozzi. Roma è diventata il crogiolo in cui tanti elementi si fondono e non è a stupire se gli artisti che vi si formano, anche i maggiori, sono eclettici.

Alla molteplicità ed alla varietà delle forme artistiche, derivate da tanti paesi e da così diverse tendenze si aggiunga la strana fisonomia politica che la città era andata prendendo durante il Seicento, il secolo iniziatosi coi pontificati di Clemente VIII, il conquistatore di Ferrara, e di Paolo V, che gli oratori veneti chiamavano « severo », « rigorosissimo et inesorabile », che voleva mortificare la presunzione dei governi secolari e mostrar a tutti che al Pontefice romano tutti dovevano ubbidienza. I rigorismi della controriforma vanno poi sempre più temperandosi e come per contrasto la Corte pontificia dal secondo decennio del Seicento par che si accinga a voler riprendere, seppure in modo diverso per i tempi di tanto mutati, i caratteri del Rinascimento.

L'Italia divisa e calpestata come forse mai nel passato dagli stranieri non ha più altra unione, altra gioia che quella dell'arte, delle scienze e delle lettere, che alla Nazione dànno quella vita che politicamente le manca, se si eccettuano le coraggiose rivoluzioni napoletane e siciliane contro gli spagnoli, le guerre di Venezia contro il Turco e le imprese dei duchi di Savoia. I poeti epici non avendo da celebrare imprese nazionali cantano sulla falsariga tassiana i fasti della Croce a Lepanto, e alla Roccella.

Il melodrama muove i primi passi, ma i filosofi da Fra Paolo Sarpi, a Tommaso Campanella, a Galileo Galilei, pongono fra tanto ludibrio di coscienza nazionale le prime basi per il rinnovamento della coscienza umana.

Roma ha una gran parte in tutto questo movimento e se a lei concorrono d'ogni terra pittori e scultori ad apprendere ed a nutrirsi alle fonti inesauribili della sua bellezza, vi sorge l'Accademia dei Lincei, la nuova musica vi celebra i primi trionfi e nelle grandi biblioteche si vanno raccogliendo tesori.

In mezzo a tanto movimento di spiriti la Santa Sede sino oltre la metà del secolo va sempre più perdendo di forza, tantochè al Querini, oratore veneto, essa pareva null'altro diventata che un benefizio, anzi una vigna data in fitto di tempo in tempo.

E' in questi tempi inquieti che Roma va prendendo quel carattere d'internazionalità, che non perderà più. Gli artisti d'ogni regione, attirati specialmente dalle grandi opere dell'antichità classica e del Cinquecento, vi convengono, in grande numero, formandovi una società artistica così grande e svariata, quale forse mai più si è adunata.

I Fiamminghi e gli Olandesi, che dopo avere quasi sempre, per loro disgrazia, studiato i grandi maestri del Rinascimento, dopo avere così validamente contribuito al formarsi della pittura di paesaggio in Italia, si dilettavano di importarvi la loro minuta pittura di maniera, applicandola alla vita dei contadini e del popolo, vi affermano la loro grandezza artistica col Van Dyck e col Rubens, che tanti vincoli ha ancora colla possanza michelangiolesca.

Alquanto diversa fu la venuta degli Spagnoli e dei Francesi, perchè si svolse contemporanea al grande prevalere della politica di queste due Nazioni in Italia.

Se, dopo aver considerato tutto questo, noi ci poniamo dinanzi al più grande quadro che la Mostra di Firenze del 1911 ospitò, a quel ritratto di Alessandro Dal Borro, capitano nella guerra di Urbano VIII, vi troviamo sotto, anche ora a Berlino, munito di un prudente punto interrogativo nel cartellino, il nome di Diego Velasquez. Nella stessa sala della Scuola Romana era a Firenze un altro ritratto di un gentiluomo che ora porta il nome di Carlo Maratta, ma che fu già attribuito ad Antonio Van Dyck, a Claude Lefebre, a Philippe de Champaigne.

Che la poca conoscenza dell'arte nostra, durante il seicento sia la prima ragione di queste svariate denominazioni, è certo, ma l'essere tutti nomi di pittori stranieri quelli scelti per battezzare il dipinto italiano ci ammonisce che l'errore stesso ha un profondo significato e che la spiegazione è da ricer-

care là appunto dove ancora poco fa per tradizione non si sarebbe nemmeno osato di cercarla, nell'influenza dell'arte straniera.

Veniamo ora al ritratto del Borro e specialmente ad Andrea Sacchi, pittore romano, che lo ha dipinto.

Nelle varie biografie il Sacchi ci comparisce come ammiratore di Raffaello, amico di Domenichino ed avversario del Bernini e del Cortona. Basterebbe ciò a darci completa la visione del suo carattere artistico e della sua personalità. Al rumore dei grandi fantastici, all'abilità, al gesto enfatico, egli contrappone il raccoglimento. Il Passeri ci dice di lui che parlava di Raffaello con tanto impeto ed energia da rendere i suoi scolari maravigliati ed intimoriti e da restarne egli stesso per qualche tempo sopraffatto di malinconia, infiammato nel volto e quasi stordito. Al suo scolaro Francesco Lauri rimproverava il Sacchi di voler far troppo, esortandolo a non incappare nella maniera ed a studiare invece con ogni diligenza la natura.

Il dilagare del cortonismo vuoto gli faceva timore, non bastando, secondo lui, colori vivaci, movenze ardite, fantasia di composizione, e stranezza di movimenti a comporre l'opera d'arte. Le parole che di lui ci ha conservato Lione Pascoli mirano a dare fondamento di serietà a chi si pone nella difficile via dell'arte. « Il nostro è un mestiere — diceva egli dell'arte — che per esercitarlo conforme va esercitato, ricerca la fissa ed intera applicazione di tutto l'uomo ». L'arte un mestiere e l'artista un buon lavoratore che deve darsi ad esso con tutta l'anima e con tutta la forza! Par di sognare nel leggere queste parole a proposito di artisti nella Roma di Urbano VIII e di Innocenzo X, quando il Velasquez descriveva i pittori, gli scultori e gli architetti d'ogni nazione in Roma coperti di cavalierati e di commende, preoccupati più che d'altro d'ammassare denari ed onori con opere buttate giù alla svelta.

Amante delle piacevoli conversazioni con uomini colti e critico acuto dei faciloni che d'intorno a lui producevano pitture e sculture con facilità vulcanica, fu il Sacchi detto pigro e neghittoso, forse appunto perchè riflessivo fra tanti scapigliati e spensierati.

Questo artista, che fu osteggiato dal Bernini e dai Berniniani per aver criticato la cattedra di San Pietro, ci ha dato poche opere che giustamente debbono considerarsi fra le migliori della pittura italiana del Seicento, ed una di queste opere, il ritratto del Borro, basta da sola a riassumere in una superba visione eroicomica un secolo che veramente tenne ad un tempo del comico e dell'eroico.

Il quadro è ben degno d'essere stato dipinto in quei tempi del pontificato di Urbano VIII in cui ridevolmente non si discorreva che di armi e di armati, in cui fra tanto frastuono di tamburi e di bombarde sparate a maggior gloria di Maffeo Barberini, nuovo Marte sul soglio del pescatore di Galilea, Spagnuoli e Francesi calpestavano ogni dignità della Chiesa e del Papa in Italia e fuori. Come la *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni e lo *Scherno degli Dei* di Francesco Bracciolini ci compensano ad usura di tutti i vuoti poemi, nati dall'imitazione della *Gerusalemme Liberata*, così il ritratto del Borro ci compensa

colla sua gustosissima comicità di tutte le vane pompe, di tutti i vuoti sbandieramenti di cento quadri e di cento statue adulatrici e cortigiane. Con una sola figura il Sacchi è riuscito a darci la composta caricatura di tutto un momento della vita italiana e romana in ispecie, quando la retorica aveva in tal modo impacciato e impegolato tutto, che il vero dal falso a mala pena poteva più distinguersi e che la parola ed il pensiero erano in continuo ed insanabile contrasto; quando ogni semplice virtù sembrava dovesse nascondersi e camuffarsi di ciarpami accattati a prestito dai più volgari e grossolani istinti.

Maffeo Barberini, che nelle sue liriche sembrava animato dagli stessi nobili sentimenti che davano vita alle poesie di Virginio Cesarini e di Giovanni Ciampoli, e cantava le virtù e condannava superbia, lussuria, ira ed avarizia, fu il vero creatore del Nepotismo e per la ricchezza della sua casata dissanguò lo stato. Con lui il Sacchi non ebbe buon sangue, chè non seppe adularlo, nè consacrare a gloria sua e dei suoi ogni sua arte. Il suo ritratto del pontefice è rudemente dipinto, ci dà viva tutta la gonfia vanità del suo volto di superbo parolaio.

Caraccesco ancora per non pochi riguardi, il pittore comparisce invece completamente nuovo in quel ritratto di Orazio Giustiniani, in cui alla rappre-presentazione del vero, che i Caracci avevano avuto in parte il merito di metter di moda, ma che si arrestava un po' troppo alla forma trascurando l'espressione dei sentimenti interni, si aggiunge una viva rappresentazione dell'individuo ancor più che nelle linee del volto, nella sua anima, nel suo carattere.

La semplicità grande della posa non fa che accrescere nobiltà al ritratto. Dalla positura della figura che si adagia nella sedia comodamente ma con dignità. sino al volto vivo ed alle mani che, poggiate sui braccioli hanno più espressione di molte agitate ed enfatiche, ogni più minuto particolare è pensato e sentito. L'azione, cioè l'interno movimento che si rispecchia nelle membra, non il gesto vano, è uno dei canoni dell'arte del Sacchi ed è mirabile come egli sia riuscito a conservare questa misura anche nel ritratto del Borro.

« Non si debbono per far pittoreschi i ritratti — egli scrive — rendere o nella capellatura, o nell'abito, o nel gesto, od in strane guise ridicoli gli originali; ed andar minutamente ricercando i difettuzzi che si dovrebbero nascondere, o caricar quelli che si dovrebbero diminuire. Poichè chi sa ben prendere gli affetti dell'animo, che appariscono nei volti, ed i loro contorni, di poco più ha uopo per farli simili ».

Nè queste parole debbono sembrare strane in bocca a colui che ha dipinto il ritratto del Borro, perchè questo non è caricatura, secondo il volgare significato della parola, ma risulta tale dalla sapiente disposizione della figura e dalla fedele riproduzione non solo delle sue goffe forme esterne, ma dall'animo che si riflette nelle mosse del corpo e nei lineamenti del volto.

E così il Sacchi che agli scolari raccomandava parsimonia grande nei gesti, non fa gestire il Borro, ma ce lo rappresenta, appunto come egli scrive, colle braccia composte e raccolte lungo il corpo. Secondo i suoi ammaestra-

menti agli scolari, il bel capitano sta fermo in piedi e non tiene torte le gambe nè mossi i piedi fuor del naturale. Il petto e il ventre ed il resto del corpo secondano dolcemente senza scomporsi l'atteggiamento. In questo ed in ogni altra parte del corpulento signore si palesa, accanto ad una insuperabile vivacità di rappresentazione, quello studio che il Sacchi poneva nel tenersi lontano da ogni gesto che non fosse naturale. Chi considera il ritratto, ponga mente a le seguenti parole del Sacchi e vedrà che servono meglio di qualsiasi dimostrazione a farci comprendere che il maestro aveva l'interna disposizione d'animo per condurre siffatta opera, in cui riuscì a raffigurare così ridicola figura pur restando misurato e sereno. « Fuggansi — egli dice — i gesti ed i moti forzati e gli imitanti quelli dei ballatori, de' sonatori, degl'istrioni, de' commedianti e d'ogni sorta di canaglia ».

Spiritoso ragionatore, critico dei colleghi faccendoni e manieristi, il Sacchi ci ha dato in questo ritratto un'altra prova di quel suo carattere caustico e bernesco che lo induceva a seguire in farsetto, berretta e pianelle l'invito del Cavaliere Gian Lorenzo Bernini, che era venuto a casa a prenderlo colla carrozza per sollecitare il suo giudizio sulla nuova gran cattedra eretta in San Pietro, quasi a voler dimostrare che non la materiale grandezza dell'opera e la ricchezza e magnificenza dello scultore lo preoccupavano, ma piuttosto il pensiero di voler vedere e giudicare l'opera per sè stessa. Il Pascoli narra che il Sacchi, seguito il Bernini in quell'arnese, si fermò poco più su della crociera della basilica e non volle andare più innanzi, stimando quello essere il luogo conveniente per giudicare della nuova opera, e fattala scoprire, disse: Quelle statue esser dovrebbero un buon palmo più grandi; e senz'altro aggiungere, per quanto il Bernini lo sollecitasse, se ne andò.

Maestro insuperato nel disporre armonicamente le sue figure e nel tagliare i suoi dipinti egli ci ha dato il Borro e quel San Pietro della Pinacoteca di Forlì, i due quadri in cui ha saputo così mirabilmente collegare le figure coll'architettura. Il Sacchi fu affine in molte cose col Bernini, ma di lui più quieto e meno decorativo. Personale nell'arte sua ed innamorato dei grandi del Cinquecento e della natura, non disprezzò le migliori opere dei contemporanei e di certo siamo nel vero se riteniamo ch'egli deve avere ammirato e forse incosciamente seguito Diego Velasquez nella forma dei suoi ritratti, pur restando così diverso da lui per viva rappresentazione di movimenti interni.

Alle obbiezioni di quelli che, non conoscendo l'opera complessa di Andrea Sacchi si maravigliano che il solenne pittore della Visione di S. Romualdo possa aver dipinto una figura così capricciosa come il Borro, ricordiamo che egli fu anche disegnatore disinvolto di macchiette con cui popolò le incisioni del Collignon con rappresentazioni di feste romane e che al suo pennello si debbono le innumerevoli macchiette da cui è animato il gran quadro colla figurazione delle feste centenarie della fondazione della Compagnia di Gesù, nel 1639, alla presenza di Papa Urbano VIII nella Chiesa del Gesù. Basterebbero in questo quadro la figura di un giovanissimo principe che sta sul davanti col suo precettore, quelle degli uomini d'arme e sopratutto quella del padre Generale dei Gesuiti, che piega il ginocchio dinanzi al Pontefice, per farci cono-

scere questa parte finora da molti ignorata dell'arte di Andrea Sacchi, che molto probabilmente in ciò s'ispirò all'esempio di Giacomo Callot, che allora era da tutti ammirato in Italia per le sue incisioni piene di macchiette ritraenti la vita ed i costumi contemporanei.

Accanto alla figura poderosa completa di Andrea Sacchi, quella del suo allievo Carlo Maratta apparisce più incerta e meno sicura. Il pittore si sdoppia quasi nei quadri di composizione, deriva prima da Pietro da Cortona, poi segue un po' questa, un po' quella corrente, un po' questo, un po' quel maestro.

La sua natura mite lo conduce a seguire i modelli di Guido Reni, specialmente nelle sue frequenti rappresentazioni di Vergini, che gli valsero il nomignolo di Carluccio delle Madonne. L'incertezza dei principi lo segue un po' per tutta la sua vita artistica, tanto ch'egli non ci apparisce mai nè come un convinto, nè come un virtuoso. Al Sacchi, che lo incuorava a studiare i modelli di Raffaello, per potere sempre più avvantaggiarsi nell'arte, risponde che dinanzi a così grandi opere non ha coraggio di proseguire nell'arte. Nei ritratti che pure gli procacciarono gran fama e ricchezza, si distaccò parecchio dal maestro e, seguendo modelli vari, e nell'età matura specialmente i Francesi che cominciavano a piacere in Italia, abbandonò ben presto quella forma del ritratto in azione che il Sacchi insegnava. per dipingere, dei personaggi che a lui accorrevano da ogni parte, solamente il busto. La tecnica pittorica che nel Sacchi è larga e spesso un po' ruvida, si fa nei ritratti del Maratta assai liscia ed accurata e le varie tinte anzichè essere poste le une accanto alle altre con rapidi tocchi di pennello, sono sottilmente fuse. Accuratissimo nella forma e fine nel colore, per cui segue i precetti del Sacchi, che non vuole intorno alle figure tinte vivaci, riesce a ritrarre delle persone anche molto della figura interna, tanto da darcele colle più squisite caratteristiche del loro spirito, come in quel ritratto della Galleria d'Arte Antica di Roma, un tempo dato a Philippe de Champaigne, a Claude Lefebre e da taluni ad Antonio Van Dyck, che per profondità e vivacità d'espressione è fra i ritratti ch'io conosco del maestro il più perfetto, tanto da superare a mio parere anche quello di Clemente IX. La vivacità di queste opere è appunto quella che insegnava il Sacchi doversi curare nei ritratti, cioè misurata e composta tanto che nel guardarli si ha l'impressione di trovarsi dinanzi a tipi ben differenti fra di loro, ma differenti più per qualità intime che per caratteristiche esteriori.

Una vecchia leggenda dà al ritratto virile della Galleria d'Arte Antica di Roma il titolo di ritratto di un maestro di cappella. Nessun attributo, nessuna scritta dà ragione di questo titolo, ma l'espressione della bella testa geniale, della gran fronte che s'alza al disopra degli occhi vivi e sereni, può spiegare come si sia pensato che possa questo essere il ritratto di un artista, anzi di un musicista.

Il ritratto della miniatrice Giovanna Garzoni, dato per primo al Maratta dal Cantalamessa, è chiaramente indicato anche da una miniatura che la vecchia artista tiene in mano, ma anche senza di ciò gli occhi che s'aprono vivacissimi nella faccia tutta solcata di rughe, dipinti con naturalezza e maestria somme basterebbero a dirci che quella vecchia ha saputo durante la sua vita

far qualcosa di più che accudire alle faccende di casa. Il Maratta ama di raffigurare i suoi personaggi maschili e femminili, come ad esempio Donna Maria Rospigliosi, in vesti di colore oscuro e solo s'industria, con ogni maestria, a dipingere i delicati merletti e le trine. Persino nel grande ritratto di Papa Clemente IX, che è da molti esaltato sopra agli altri dipinti del maestro, egli che pur doveva, per la condizione del personaggio raffigurato, dipingere vesti rosse e pavonazze e velluti e sete e ricami d'oro, è riuscito a fondere armonicamente tutte le tinte in una sola tonalità violetta, che dà rilievo al volto pensoso e fine del Rospigliosi.

Il Papa letterato e mite, che per primo aveva disprezzato il nepotismo, ha trovato nel castigato pittore chi veramente poteva leggere nella sua fisionomia e comprenderne l'espressione di grande cultura e di fine spirito.

Di contro a questi ritratti marattiani, dipinti con semplicità di mezzi esterni e tutti animati da una viva fiamma interna, modesti di colore e di composizione, i ritratti del Baciccia possono a primo aspetto comparire più vivaci, più saporiti di colore, ma anche più barocchi e forse anche meno profondamente sentiti.

Carlo Maratta e Giambattista Gaulli, detto alla genovese Baciccia, sono infatti due temperamenti diversi ed educati a due scuole ben differenti. Da Andrea Sacchi il Maratta aveva derivato una grande disciplina di sè stesso e della sua arte e la natura timorosa l'aveva condotto a non cercare gran novità, ma ad accontentarsi di andare diritto per la via che gli era stata indicata e che credeva di dover percorrere con passo sicuro. Agli ammaestramenti del maestro egli aggiunse qualche cosa derivata da ritrattisti fiamminghi e francesi, e continuò, benchè tanto fosse carico di lavoro e di commissioni e trovasse tempo di dar lezioni, come ad esempio al duca di Buckingham, quando dimorava in Roma, a studiare la natura con amore e penetrazione singolari.

Il Baciccia aveva avuto a maestro Gianlorenzo Bernini, che negli autoritratti a matita ed a olio ci ha dato le più belle prove della sua abilità di pittore e che nei busti raggiunse l'eccellenza, ma che non poteva per l'indole sua impetuosa e per il gran lavoro essere maestro così minuto e preciso come il Sacchi. Venuto a Roma, imbarcatosi di soppiatto sulla galera che vi portava l'inviato della Repubblica al Papa, recava con sè nella cartella i disegni ricavati dalle grandi figure decorative con cui Pierin del Vaga aveva pomposamente arricchito i palazzi dei patrizi genovesi e col vivo ricordo nella mente dei ritratti dipintivi da Antonio Van Dyck. Allogatosi con Mario de' Fiori, conobbe presto il Bernini che prese ad amarlo grandemente, tanto che gli procurò subito di poter dipingere ritratti ed a ventiquattro anni di decorare di affreschi i peducci di S. Agnese a Piazza Navona, ad esclusione d'ogni concorrente.

Certamente errano i biografi del Baciccia quando scrivono che egli a nulla sarebbe giunto senza l'aiuto del Bernini, ma non può negarsi che dal grande scultore, ancor più che dal Van Dyck, egli trasse insegnamenti. Dal divino Lorenzo egli derivò quel suo fare spigliato e che talora potrebbe anche chia-

marsi sfacciato, e lo seguì non solamente nei grandi affreschi, ma anche nei ritratti, col far muovere i suoi modelli, col farli gestire, collo studiarli anche dalla parte del dorso. Le persone raffigurate sono tanto mosse nelle brevi tele dipinte, che lo sguardo che le osserva è incosciamente tratto a ricercarle anche fuori delle cornici, a seguirle nei loro movimenti, a fantasticare come dovevano apparire nelle piazze e nelle aule delle chiese e dei palazzi, drappeggiati nelle gran vesti fiammanti di seta e di velluto ricamate d'oro.

Anche nei ritratti egli è il maestro delle turbinose composizioni con cui ha affollato le immense volte delle chiese, dove fra nuvole accavallantisi capricciosamente turbinano schiere d'angioli e teorie di vergini e di martiri freneticamente mossi nelle vesti, nelle capigliature, nei gesti.

E così nei meravigliosi ritratti, colti dal vivo con maestria insuperabile, la monumentale serenità della scuola di Andrea Sacchi è scompigliata e la rappresentazione diventa nervosa. Non più figure sicuramente piantate sui due piedi e comodamente adagiate in una poltrona, colle braccia e le mani composte, ma busti di tre quarti, berrette spinte da un lato su capigliature arricciate, mani, anche se in posizione di riposo, vibranti di movimento o alzate a benedire, non una sola figura veramente quieta.

Il Cardinale Leopoldo de' Medici dal viso smunto e vizzo, pare che stia approntando la risposta ad un discorso che altri gli rivolge, Alessandro VII col fine volto di chi sa molto nascondere, benedice volgendo ai fedeli uno sguardo di muta interrogazione diffidente, e dalla mite faccia di Clemente IX spira quell'incertezza e quel dubbio che ci ricordano ciò che di lui si scrisse, ch'egli era come un bell'albero di ramatura e fogliame bellissimi, che portava forse anche fiori ma non frutti.

I personaggi sono presi sul vivo, in un attimo della loro vita, ma assai di rado l'artista sa darci qualcosa di più. Maestro tecnicamente superiore al Maratta non riesce come questi alla viva rappresentazione dell'individuo nel suo spirito, ma deve arrestarsi a fermare un momento fugace.

Il suo ritratto è episodico. Egli è abile ma superficiale. Colorista sovrano il Baciccia veramente ravviva con ciò la scuola romana, per tradizione soverchiamente monotona nei suoi colori bassi e scuri, per cui molti ritratti appariscono quasi come monocromati. La sua maestria si rivela specialmente nella rappresentazione del reale ed il suo pennello sapiente si presta ad ogni più sottile e preziosa figurazione. Egli dipinge con uguale sapienza la pelle sbiancata, tutta a finissime piegoline, del Cardinal Leopoldo, e quella abbronzata di Don Mario Chigi, capitano generale di Santa Romana Chiesa, pacificatore della guerra fra i Corsi di Sua Santità ed il Duca di Crequi, ambasciatore del Re cristianissimo. Avvolge la scarna figura del Cardinale Leopoldo nella mozzetta di seta rossa, foderata di scarlatto, e sui neri capelli pone la papalina rossa. Sulle mani, nel viso, nelle palpebre degli occhi, dapertutto, accanto al lividore delle vene trasparenti per l'epidermide finissima, mette tocchi rossi. A rialzare le tinte violacee della mozzetta e del camauro di Alessandro VII drappeggia nello sfondo un gran cortinaggio rosso, trapunto d'oro, e con un

tappeto cremisino ravviva il ritratto di Mario Chigi, troppo monotono per il semplice contrasto della veste nera e del colletto bianco.

Sempre e dovunque maestria mirabile di coloritore e di disegnatore, abilità grande di raffigurare il vero nelle sue forme esteriori, ma scarsità di vita interna.

Così si chiude colle vive pitture del Baciccia e colle raccolte e profonde di Carlo Maratta, entro il primo ventennio del Settecento, la scuola dei grandi ritrattisti romani, da cui esciranno ancor vari minori e quel Pier Leone Ghezzi, che in Roma ritrasse in caricatura i prelati, i dotti e i nobili di mezz'Europa.

FEDERICO HERMANIN.

FLAUBERT CRITICO E L'ULTIMO DE SANCTIS

(NEL PRIMO CENTENARIO DELLA NASCITA DI FLAUBERT)

Continuazione e fine, v. fasc. I, pp. 2-25

VIII. — Tutte le contraddizioni venivano risolte o trascurate, in Flaubert, dalla forza d'una predominante idea: che s'era a una svolta della storia del mondo e che l'arte, anch'essa, stava per superar quella svolta. Questo grande antiromantico che scendeva il monte del romanticismo, era, in sostanza, tutto dominato dal senso della discesa e forse non si rendeva conto di quanta ammirazione si celasse in quella sua stessa avversione. Perchè, se l'arte è qualcosa di assoluto, il fatto della creazione artistica dovrebbe essere, in sostanza, sempre identico a se stesso. Nè, in definitiva, il Flaubert contraddice a quest'idea; senonchè la sua personale prostrazione si universalizzava con tanta evidenza logica, gli indizi del presente giustificavano in così buona misura l'idea egheliana della morte dell'arte, egli stesso ne trovava nella sua natura poetica una così ineffabile riprova, che gli era facile conchiudere: essere giunto il mondo ad una nuova *forma mentis* e l'arte doverne ricever l'impronta.

Ed ecco quell'ultra-romantica reazione al romanticismo come fuga dall'« io », come sete di obiettività artistica, prendere il governo del suo triste pensiero al varcare le colonne d'Ercole del trascendentalismo. Noi siamo a una svolta (l'ultima?) della storia: il romanticismo fu l'epilogo spirituale e letterario d'un mondo che si sta sgretolando; un millenario sostegno dell'anima umana, la sua base teologica, è crollata; l'anima s'affonda a consolidarsi nella sua nuova base.

Fin qui essa non riusciva a comprendere i fatti per se stanti e da ognuno di quelli ascendeva a spiegazioni che li trascendevano. Questo errore era il punto d'appoggio dell'entusiasmo creatore. Vivendo l'anima in questa illusione avveniva che, nel segreto dell'ispirazione, ogni particolare intuito si chiariva e s'ingigantiva nella luce di certi assiomi teologici. Quanto più di cotesti ideali l'arte sapeva richiamare con le sue rappresentazioni, tanto più essa appariva grande; e tanto maggiore era l'entusiasmo del creatore quanto più esso si credeva richiamato a quelli dall'oggetto rappresentato.

« Ma, caduta la base teologica, dove sarà il punto d'appoggio di questo entusiasmo che s'ignora? » (II, 129). Se di fronte a un fatto, a una favola, a

un qualunque oggetto del nostro interessamento poetico noi non ci sentiamo sospinti ad esso da nessuna intima rivelazione di supremi veri, che cosa ci farà amare quel fatto, quella favola, quell'oggetto? Che cosa legherà ad esso appassionatamente l'anima nostra di creatori? Su quali basi poserà il nostro entusiasmo poetico? La risposta è paurosa: sul nulla, sulla fede, sul senso del nulla, che sta per avvolgere il mondo come il torrido sole della sua suprema giornata. Fin qui nessuno, almeno in quanto poeta, aveva potuto riscaldarsi ai raggi di questo sole: cioè nessuno era riuscito a confessarsi di voler rappresentare il fatto per il fatto, l'uomo per l'uomo, acciocchè ne risultasse — oggetto supremo dell'arte — il senso del nulla. Vedete: ci furono momenti di crisi religiosa in cui la base teologica parve vacillare: ci furono, nella Roma dei Cesari, tra il finire del paganesimo e il nascer del cristianesimo, quando ogni fede era morta, ma provvisoriamente morta. E allora vissero poeti che sentirono completamente morto in sè stessi ogni entusiasmo ideale di fronte agli oggetti che li interessavano. Ma quelli non ebbero il coraggio di rappresentarli così come essi li vedevano, spogli d'ogni altro interesse che non fosse la loro evidenza artistica. Perciò si sviarono in « débordements sensuels » che divennero essi stessi il fine dell'arte e costituirono quella letteratura di decadenza, a volte meravigliosa, legata però sempre a uno stato di crisi religiosa, di apatia morale, di rinuncia. Sentendosi incapaci di allettar l'anima, quei poeti provavano il bisogno di giustificare l'opera loro allettando i sensi. In fondo la loro sensibilità non li inganava: mancava a loro il consenso della storia: l'illusione trascendentale stava per rinascere sotto forma di cristianesimo.

Ma oggi, ormai, no! Quella di oggi non è una crisi, è una soluzione: il poeta, disertato da ogni fede trascendente, trova intorno a sè il consenso della storia matura. « Libri come il *Satyricon* e l'*Asino d'oro* possono rimanere avendo in « débordements psychiques » tutto ciò che quelli avevano in « débordements sensuels » » (II,129)- Che è quanto dire: oggi il poeta si fa a rappresentare il fatto per il fatto e scopre che quanto più l'ha penetrato e rappresentato nella sua verità, tanto più l'ha reso artisticamente vivo, l'ha irraggiato di verità eterna. Quale? Il senso del nulla. Il poeta afferra un fantasma, un sentimento, lo studia, si cala in esso isolandolo da ogni altra illusione ed è sicuro d'averne fatto poesia quando ha udito pulsare anche in esso il ritmo che regola la vita universa. Il ritmo del nulla! Questo egli voleva dire quando invocava un'arte « tranquilla e bruta come la natura », (II, 41) questo voleva dire quando raccontava « d'aver avuto dei battiti di cuore, d'aver provato un piacere violento contemplando un muro dell'Acropoli, un muro affatto nudo » (IV, 227).

Perchè la nuova base dell'anima umana sarà la coscienza dell'assoluta obiettività dello spirito creatore che non ha altro fine se non sè stesso: il nulla: e l'arte ne sarà l'espressione.

E' un eghelismo insegnato da Schopenhauer. L'arte, cogliendo i fatti nel loro divenire perenne, ridandoci soltanto il senso di questo divenire, invece di riscattarli nella luce di verità trascendenti, mostrerà la loro irriducibilità a principî supremi, farà udire il ritmo dello loro caducità eterna, farà echeg-

giare in essi la vanità di tutte le cose. « Verrà un giorno -- scriveva egli -- che l'uomo amerà il nulla stesso, tanto egli si sentirà partecipante.

J'ai dit aux vers du tombeau: vous êtes mes pères, ecc.

Era bella la benedizione degli asini e delle vacche nel Medioevo, ma ciò ch'era umiltà diverrà intelligenza. La scienza in ciò cammina: perchè la poesia non camminerà anche più rapida? » (II, 309). Flaubert non faceva che sistemare in una teoria estetica piena di giustificazioni storiche e filosofiche quel gusto del niente ch'era la malattia della sua generazione: quel « goût du néant » di cui il suo fratello Baudelaire scriveva in poesia con non sorprendente parallelismo:

Et le temps m'engloutit minute par minute
Comme la neige inunense un corps pris de roideur;
Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute!

* *

IX. — Ma bisogna intendere a pieno il pensiero di Flaubert. E allora si vede che, dal suo punto di vista, egli non poteva riconoscere contraddizione alcuna fra le parti di esso. Perchè, se, fra i poeti dei tempi passati, ce n'erano stati che non avevano espresso con la loro arte se non questo « senso del nulla », la temperie in cui viveva l'anima umana aveva impedito di riconoscere il timbro genuino della loro voce, o aveva indotto a tenerli in uno stato di sudditanza di fronte ai massimi. Oggetto di suprema ammirazione per il Flaubert, è, per esempio, Molière: e già vedemmo che, per lui, *Le malade imaginaire* scende più profondo nei mondi interiori che tutti gli Agamennoni (II, 98).

E' pure notevole la sua insistente saltazione di Ronsard, della cui poesia è probabilissimo egli cogliesse con sagace orecchio moderno, quando c'è, l'ispirazione naturalista. Penso per esempio al bel sonetto:

Ecumière Venus, reine en Chypre puissante;

al quale mi pare attendibile che pensasse anche il Flaubert quando metteva il gran poeta alle origini della lirica moderna secondo si legge a p. 186, II.

Ma, per restare al Malade imaginaire, lì noi vediamo isolato, dalla forza di visione del poeta, un atomo dello spirito umano, non come espressione di bene o di male, di Dio o di Satana, ma come espressione di esso spirito, forza eterna ed estranea a tutte le finalità che gli uomini si attribuiscono. Abbiamo in atto la vita nella sua travolgente inutilità. Davanti a quella scena voi dite: « è ridicolo! » ma correggete poi subito: « è vero! »; poichè la vita è veramente ridicola. L'arte non può dire che questo: e solo l'illusione dei vecchi secoli trascendentali potè far credere che una scena d'epilogo di tragedia potesse contenere più verità umane che una scena d'epilogo di comedia.

Molière aveva toccato, in quel suo disinteresse per il bene e per il male, la suprema vetta dell'arte: ma questa suprema vetta era stata disconosciuta cosicchè l'ammirazione per gli effetti di quell'arte era stata congiunta a un non so quale discredito per la sostanza di essa e perfino per l'uomo. S'era tacita-

mente convenuto che la sua natura artistica era di qualità inferiore, che da quella spregiudicata dipintura della realtà non si poteva assurgere alle supreme vette dell'arte. (In fondo, badate, quella leggenda che le commedie di Molière sieno opera clandestina del tragico Corneille, il quale se ne sarebbe, in certa misura, vergognato, avrebbe essa potuto sorgere senza il tenace sopravvivere di quella mentalità trascendentale, qual ch'ella sia, di cui parla il Flaubert?).

Ma oggi, all'alba dei nuovi secoli, vediamo il segreto dell'arte di Molière allargarsi a tutta la poesia, la quale, visti crollare i padiglioni dell'assoluto, deve guadagnare in profondità e in forza di penetrazione quello che non può più avere in altezza e in capacità di volo. « Non potendo irraggiarsi l'anima si concentrerà » (II, 129). E qui Flaubert, uomo scontrosamente modesto perchè profondamente umano e critico, si trovava a parlare un po' per enigmi, non potendo confessare che, al centro della sua teoria e del suo vaticinio, andava a collocarsi naturalmente l'opera ch'egli stava scrivendo: la *Bovary*. Non per nulla le più convinte fra queste lettere, e sopratutto quella, così sintetica, d'una notte di settembre del 1852 (II, 126 e seg.), sono stese tra un periodo e l'altro del romanzo ch'egli scriveva il giorno e di cui la notte faceva la critica e considerava la portata *sub luce aeternitatis*. La *Bovary* appariva a lui come il primo trionfo nell'arte della nuova *forma mentis* nichilista. Egli scriveva il primo romanzo psicologico moderno che non aveva altro fine che la sua psicologia, altra bellezza che la verità inutile e irriducibile traboccante dalla forma con cui i personaggi erano rappresentati. Egli portava il segreto di Molière al di fuori della commedia che fa ridere. Con Molière il pubblico aveva supposto che la verità umana da quello osata si giustificasse o diventasse arte attraverso il riso; ma egli, Flaubert, osava essere altrettanto vero e altrettanto aderente alla vita con una poesia che bastava a sè stessa per la sola evidenza della rappresentazione, senza suscitare altra gioia che un disperato consenso. Era un comico che non faceva ridere: un tragico che non faceva piangere: era la vita nella sua essenza di verità e di miseria, intesa, respirata, assunta dall'arte. Egli aveva la convinzione che la *Bovary* ciò fosse: per questo riconosceva di staccarsi recisamente dal realista Balzac, che pure aveva sentito il bisogno di inquadrare le sue imagini nella cornice monarchico-cattolica della *Comédie Humaine;* d'essere lontano da quello Stendhal (sebbene in età più inoltrata lo giudicasse meno aspramente) che, ai giorni della *Bovary*, trovava « incomprensibile nei caratteri e nelle intenzioni » (II, 148).

Lo so: Flaubert non si mette avanti mai come iniziatore: ma voi dovete pensare a questo stato d'animo per vagliare l'altra metà del suo pensiero così aderente alla prima che non è possibile scinderla da quella. Ora voi intenderete meglio che cosa egli volesse dire con quelle parole: « I libri ch'io vorrei scrivere son quelli per i quali ho minori mezzi. *Bovary* in questo senso sarà stato un « tour de force » inaudito e del quale io solo avrò coscienza: soggetto, personaggi, effetto, tutto è fuori di me...: io sono come uno che suoni il piano con delle balle di piombo per ogni falange » (II,128). Qui egli voleva esprimere la sua fede di saper fermare le cose nella loro irriducibile realtà, il suo gusto di sentirle lontane da sè così che non gli potesse sfuggire di mischiare a quelle

qualcosa di personale; la sua gioia di vederle vivere di nulla, sospese sul fiume dell'arte parallelo a quello della vita, irriducibili come la natura e irridenti ai criteri trascendentali che avrebbero voluto giustificarne la bellezza e le vitalità con i riflessi dell'assoluto. Ma quando soggiungeva: « questo libro dovrebbe aiutarmi a fare un gran passo per l'avvenire » o diceva: « io vorrei fare un libro fatto di nulla » qui traboccava, con la sua coscienza di iniziatore, il nichilismo della sua estetica immanentista.

* *

X. — Egli interrompeva il rude travaglio della prosa con la lettura di Spinoza e di Hegel, e questo infervorava il suo pensiero e lo portava a profetizzare. Lasciamo stare per un momento le profezie e accenniamo i principali corollari delle sue premesse. Posto immanente nella vita lo spirito creatore, posto che il poeta non può accostarsi al particolare se non quale scopritore (« ogni cosa è un infinito; il più piccolo sasso arresta il pensiero come l'idea di Dio »: II, 100), posta la grandezza del poeta nella sua capacità di penetrazione e non in quella di sublimazione, è certo che la distanza tra costui e lo scienziato s'andrà accorciando. Quello si distinguerà sempre da questo per quell'entusiasmo che dà l'energia e la durata della visione, ma, nell'effetto, l'arte e la scienza si scontreranno, arrivando ad una stessa verità: o ad una verità quasi parimente obiettiva. Quindi il bello, inteso come qualità che distingue in modo assoluto l'arte dalla scienza e dalla filosofia, se ne va quasi dal mondo, perchè noi non abbiamo quasi più alcuna illusione trascendentale di cui vestire la nostra rappresentazione.

S'arriverà a un bello nascente dalla forza del vero. « Il tempo del bello è passato. L'umanità lungi dal tornarvi si trova all'ultimo quarto d'ora di esso. Più si va avanti, più l'arte sarà scientifica, come la scienza diverrà artistica: tutte e due si ricongiungeranno al sommo dopo essersi disgiunte alla base » (II,92). Si vede chiaro, da qua, che l'eccezione che egli faceva per Shakespeare e Hugo come obbedienti a una legge artistica straordinaria, si riduceva, in sostanza, ad affermare la loro mentalità *ancien régime*. « Con ciò — diceva egli anche (II, 130) — il pittoresco se ne va quasi dal mondo: la poesia tuttavia non morrà; ma quale sarà quella delle cose dell'avvenire? Io non la vedo: chi sa? La bellezza diverrà forse un sentimento inutile all'umanità e l'arte sarà qualcosa che terrà il mezzo fra l'algebra e la mimica » (II, 130). Ma come l'arte, per sua natura, è destinata a seguire la scienza e la filosofia nella « partecipazione del niente » per cui viviamo e a cui tendiamo, e a camminare, dopo averle raggiunte, più forte di quelle (II, 309), così una delle espressioni più schiette della vecchia mentalità, il tragico, è destinata a scomparire. Sul fiume dello spirito che ci trasporta, le battaglie degli ideali sono impossibili o ridicole e l'arte è destinata ad essere borghese nel scientifico significato flaubertiano, cioè senza catastrofi, senza vendette di Dio o agguati di Satana, monotona, tutta piena del senso della nostra inutilità. Perciò « nei soggetti borghesi l'odiosità

deve rimpiazzare il tragico » (II, 350); e, poichè borghesia vuol dir vita nella sua realtà, l'odiosità non sarà se non il giusto sentimento che la vita ci ispira.

E qui vedete come il suo antiegotismo di derivazione romantica si risolveva pienamente nella sua estetica. L'arte, obiettivando la volgarità della vita di cui tutti partecipiamo, ce ne libera, in qualche modo, ci stacca da quella, ci pone a guardarla in atto di vittoria. Così l'arte è purificazione e catarsi; ed egli poteva scrivere con profondo senso di verità: « L'umanità ci odia, noi non la serviamo e noi la odiamo perchè essa ci ferisce. Amiamoci dunque nell'arte come i mistici s'amano in Dio e che tutto impallidisca davanti a questo amore » (II, 286).

Nè si può scindere da questa concezione dell'arte destinata a incontrarsi con la scienza, quell'altra d'una critica futura che sarà arte anch'essa, che studierà la fisiologia dello stile. « La critica letteraria — diceva egli — mi sembra una cosa tutta nuova da fare: quelli che ci si son messi non erano del mestiere: essi potevano conoscere l'anatomia d'una frase, ma non s'intendevano affatto della fisiologia dello stile » (II, 331-332). Oppure: « Io credo che la critica sia proprio alla sua aurora. Al tempo di La Harpe si era grammatici; al tempo di Sainte-Beuve e di Taine si era storici. Quando si sarà artisti, nient'altro che artisti, ma davvero artisti? » (III, 386).

Quest'era in sostanza il suo sentimento intorno a ciò che si preparava. Può darsi ch'egli, nella sua umanità nobile e sdegnosa, non cercasse d'indovinare qual posto avrebbe assegnato alla *Bovary* la storia futura (sebbene negli sforzi con cui confessava di lottare contro le volgarità del dialogo si senta l'orgoglio dell'iniziatore); ma certo c'era un fondo d'indicibile convinzione in ciò ch'egli scriveva in quella notte di settembre del 1852. « Noi siamo venuti troppo presto: fra 25 anni il punto d'intersezione sarà magnifico tra le mani d'un maestro: allora la prosa sopratutto (forma più giovane) potrà comporre una sinfonia umanitaria formidabile » (II, 127). Per sinfonia umanitaria intendeva gli accordi di quella prosa « tutta imbottita di fatti », esatta come la scienza e rivelatrice della nostra umanità al pari di quella. E che nell'arte ci fossero tendenze nuove egli non s'ingannava: difatti venticinque anni dopo era il meriggio di Zola. Ma Zola somigliava in qualche modo al poeta vaticinato da Flaubert un quarto di secolo prima?

— Nient'affatto! il Flaubert fu il primo a ridere di lui. Fu nel contrasto ideale con Zola e con la Francia a quello plaudente, che Flaubert riconobbe la propria solitudine. Per capire come costui si sollevi dal suo corrosivo marasma ad abbracciarsi con De Sanctis bisogna porre nei suoi termini veri la storia di quel conflitto.

* *

XI. — Questo complesso presentimento flaubertiano aveva dunque alla sua base un'idea: « fra cento anni l'Europa non conterrà che due popoli: i cattolici da una parte, i filosofi dall'altra » (II, 141); i secondi rappresenteranno l'umanità arrivata alla coscienza di quell'indefinito fluir dello spirito che il nostro chiama « senso del vivere »; i primi saranno i superstiti del vecchio

mondo. Prima del '70, notate bene, egli interpretava la rivoluzione francese come inizio dell'era nuova e aveva per gli autori di essa un notevole rispetto.

Senonchè (ponendo il 1850 come il concretarsi di questo pessimismo logico nella mente del Flaubert, secondo appare dall'epistolario) egli vedeva di giorno in giorno la Francia rivelare proprio nelle manifestazioni più moderne dello spirito, il suo irriducibile fondo cattolico. Con assoluto parallelismo, in politica e in letteratura, essa si rivelava, pur sotto le apparenze del contrario, « la rocca della reazione », come vuol nominarla oggi definitivamente Giorgio Sorel dopo la guerra antigermanica. Già in quel quarto decennio del secolo XIX, pensatori come Edgar Quinet e Giulio Michelet (sebbene da quest'ultimo il nostro finisse col sentirsi un po' meno lontano) s'accordavano a scrittori come Giorgio Sand nel ridurre il sentimento antireligioso a quella forma che, pur ieri, il Seillière, con frase del resto intuitiva, chiamava « misticismo democratico » (1). Costoro reagivano al romanticismo teologico assumendone l'impostazione mentale, trasportavano il diritto divino nel diritto umano senza il più lontano sentore di quel fosco divenire indifferente al dolore dell'uomo. Erano dei finalisti come i lor padri: credevano che il mondo avesse una meta, che il dolore fosse figlio del male. Così nell'ingegno artistico non c'era traccia d'impronta nuova. (Pensate, del resto, al più famoso dei due romanzi comunisti della Sand: *Le meunier d'Angibault*, e lì vedrete il mondo camminare verso una meta di giustizia come nell'opera di Chateaubriand cammina verso la giustizia di Dio).

I sintomi che si manifestavano sotto gli occhi del Flaubert non erano più consolanti. Quei nascenti socialisti che, dopo il '50, sembravano dare al mondo nuovo l'abbrivo, quel loro materialismo che pareva essersi perfino dimenticato dell'era teologica, tutto questo in realtà non aveva che vedere con l'attesa età filosofica. Anche quei socialisti erano dei finalisti, credevano nella lotta fra il Bene e il Male, volevano combattere il Male come nei vecchi secoli, laddove progresso non avrebbe dovuto significar altro che arrivare alla coscienza dell'ineluttabilità del dolore. Essi non avevano capito che proprio questa sarà la unica ultima fiammella inestinguibile nel cuore dell'uomo quanto tutte le altre lampade saranno spente: nel regno dello spirito immanente non resterà del cristianesimo se non la sua negazione. « Ecco ciò che tutti i socialisti del mondo non hanno voluto vedere con la loro eterna predicazione materialista: essi hanno negato il dolore: hanno bestemmiato i tre quarti della poesia moderna; il sangue di Cristo che si agita in noi nulla l'estirperà e lo disseccherà: non si tratta di disseccarlo, ma di farne dei rivi. Se il sentimento dell'insufficienza umana, del niente della vita venisse a mancare (ciò che sarebbe la conseguenza della loro ipotesi) noi saremmo più bestie degli uccelli che almeno s'appollaiano sugli alberi » (II, 130). Infatti, per lui, il socialismo, anche come filosofia, non era che un fenomeno di clericalismo, un nuovo sommovimento della vecchia mentalità teologica francese. « Io potrò, fra qualche tempo — diceva egli nel

(1) Ernest Seillière: *Le mysticisme démocratique dans l'oeuvre de George Sand*. (*Revue des deux mondes*, 1 mars 1920).

1863 — fare un corso sul socialismo: ne conosco, almeno, tutto lo spirito e il senso. Ho già inghiottito Lamennaïs, Saint-Simon, Fourier ed ora riattacco da un capo all'altro Proudhon...: *c'è una cosa capitale che li associa tutti: è l'odio della libertà, della rivoluzione francese e della filosofia. Son buona gente del medioevo*, spiriti affondati nel passato.. E che pedantoni! Che beghini! Dei seminaristi in baldoria e dei cassieri in delirio. Se essi non sono riusciti nel '48 vuol dire ch'essi erano al di fuori della grande corrente tradizionale [qui, nel 1863, Flaubert interpretava ancora come progresso e inizio d'età nuova, la rivoluzione francese]. Il socialismo è una faccia del passato, come il gesuitismo dell'altra. Il grande maestro di Saint Simon era De Maistre, e non si è ancora detto tutto quello che Proudhon e Louis Blanc hanno preso a Lamennais » (III, 269).

Questo concetto è alla base di tutte le sue frequentissime demolizioni del socialismo: « Io sono ognor più indignato — scriveva egli l'anno appresso — contro i riformatori che non hanno riformato nulla. Tutti, Saint Simon, Leroux, Fourier e Proudhon sono affondati nel Medio Evo fino al collo: tutti (ciò che non fu osservato) credono alla rivelazione biblica » (III, 280). Il loro punto di vista era il male: volevano abolirlo come i mistici medievali, i quali, almeno, pensavano al cielo. Quando poi qualcuno di costoro, come Proudhon, si faceva a parlar d'arte, si tornava con lui al più pretto finalismo artistico preromantico. « Ho letto Proudhon sull'arte! S'è ormai raggiunto il massimo della *pignouferie* socialista! E' curioso, parola d'onore... Ogni frase è una lordura. Il tutto a gloria di Courbet! E per la demolizione del romanticismo! » (III, 289). Per lui tutto ciò era « cattolicesimo democratico » (III, 366).

Col passare degli anni la sua analisi della Francia si faceva più acuta: ed egli si disingannava anche a proposito della rivoluzione francese. Neppur quella era stata, quanto a *forma mentis*, una rivoluzione; anche quella era stata un *remuement* del vecchio teologismo francese: la rivoluzione del '48 era fallita non perchè avesse tralignato, ma perchè s'era riallacciata alla prima. « Io mi convinco ognor più di questa verità — scriveva nel 1868 quasi presentendo sul suo pensiero la conferma della « Comune »: — la dottrina della grazia ci ha penetrati così che il senso della giustizia è sparito. — *Ciò che m'aveva sorpreso nella storia del '48, ha le sue origini affatto naturali nella rivoluzione, che non s'è punto liberata dal Medio Evo checchè se ne dica. Io ho ritrovato in Marat dei frammenti interi di Proudhon: scommetto che se ne troverebbe nei predicatori della Lega* ». (III, 387). Oppure « Io ho ritrovato nei pretesi uomini di progresso, a cominciare da Saint-Simon per finire a Proudhon, le più strane citazioni. Tutti partono dalla rivelazione religiosa » (III, 387). Ma ci voleva la guerra, la guerra del '70, perchè egli si rendesse conto, con definitiva chiarezza, di quanto la Germania protestante fosse più progredita verso quello stadio filosofico al quale, in sostanza, erano arrivati pochissimi in Francia. Proprio di lì nasceva il suo stesso presentimento della vittoria tedesca come sviluppo storico: per questo egli si trovava a identificare con sgomento i tedeschi come i « compatrioti di Hegel » (IV, 39). La vittoria francese sarebbe stata « contraria a tutti i precedenti della storia. »

« Quando mai s'è visto il mezzogiorno battere il Nord, i cattolici dominare i protestanti? » (IV, 41-42). E l'avvenire lo spaventava, perchè la Francia vinta avrebbe più che mai recalcitrato e, per non voler assumere la mentalità tedesca, si sarebbe ostinata nel suo sforzo regressivo, verso il Medio Evo, cioè verso un cattolicismo mascherato di democrazia. « Si alleveranno i fanciulli nell'odio dei Prussiani! » (IX, 37). Davanti alla Comune poi non ebbe più dubbi. Questa era la solita rivoluzione francese, *remuement* di coscienza teologica. Essa era « un ritorno al puro Medio Evo! » (IV, 42). « Noi siamo sballottati fra la società di San Vincenzo de' Paoli e l'Internazionale » (id.). « La Comune è l'ultima manifestazione del Medio Evo! » (55). « Io odio la democrazia, cioè l'esaltazione della grazia, a detrimento della giustizia, la negazione del diritto, in una parola l'antisociabilità » (id.). « Bisogna che la rivoluzione francese cessi d'essere un dogma e rientri nella scienza come il resto delle cose umane » (IV, 39). « Se la Francia non passa di qua a un po' di tempo, allo stato critico, io la credo irrimediabilmente perduta » (III, 79).

* *

XII. — C'è insomma un parallelismo evidente fra la sua polemica contro la Francia politica e la sua polemica contro la Francia letteraria: parallelismo ch'ebbe un'espressione pressochè unica, quando, dopo il '70, la Francia fu rappresentata dalla « Comune » e dal naturalismo di Zola. Di fronte a questi due fatti egli sente in modo più concreto la sua solitudine: Hegel gli chiarisce il valore dei propri scatti giovanili contro la patria. Anche la politica, come l'arte, per uscire dall'equivoco moralistico, doveva essere trasportata nel regno della scienza; ma della scienza secondo la poteva intendere un egheliano. La politica doveva essere considerata nient'altro che una espressione dello spirito. « La politica sarà un'eterna sciocchezza finchè non sarà una dipendenza della scienza » (III, 389). Invece il fondo cattolico della Francia faceva ricadere anche quella nel positivismo moralista su cui aveva posto il suo suggello l'opera « profondément farce » (II, 261) di Augusto Comte. Egli no: egli era nato egheliano (sebbene la melanconia gli derivasse dall'atavismo cattolico) e non aveva fatto che dedurre per quella via l'impulso del romanticismo. Così gli si chiariva ciò che v'era d'irriducibile negli scritti inconsapevoli dei suoi diciott'anni. Allora scriveva: « Io ho letto un articolo biografico sul marchese di Sade che m'ha rivoltato, sul conto di J. Janin, beninteso, perchè egli declamava in favore della morale e della filantropia » (I, 53). E scriveva anche: « Vi può essere cosa più bestia dell'eguaglianza? Io odio la Francia, l'Europa, il mio paese, la mia eccellente patria... Mi par d'essere stato trasportato dai venti in un paese di fango ed essere nato altrove... Io ero nato per essere imperatore della Cocincina, per fumare nelle pipe di trentasei tese, per aver seimila femmine, ecc. » (I, 71). A quaranta scriveva: « Io sono indignato per le opinioni letterarie del ragazzo Proudhon nel suo libro « *La Giustizia* ». Qual bruto! » (III, 158). Ricordate il pensiero dei suoi diciott'anni in cui diceva che Nerone vivrà quanto Vespasiano, Satana quanto Cristo, che quei

mostri spiegavano la storia, ne erano il compimento e l'apogeo? Voleva dire ch'essi esprimevano meglio dei Santi l'indifferenza creatrice dello spirito irriducibile in formule e pure destituito d'ogni trascendenza, della vita chiara e inafferrabile, tutta piena del senso della sua vanità e della sua indistruttibilità. Qui il contrasto fra lui e quel materialismo che portava alla Comune e a Zola. « Io sono convinto — scriveva egli a quarant'anni, quasi volesse spiegare quel pensiero dei suoi diciotto, — che gli appetiti materiali più furiosi si formano inconsciamente attraverso slanci d'idealismo, come le stravaganze carnali più immonde sono generate dal desiderio puro dell'impossibile, dell'aspirazione eterea alla sovrana grazia. E, d'altra parte, io non so (nè alcuno lo sa) che cosa significano queste due parole: anima e corpo; dove l'uno finisce e l'altra comincia. Noi sentiamo delle forze, ecco tutto. Il materialismo e lo spiritualismo pesano ancora troppo sulla scienza dell'uomo per poter studiare imparzialmente tutti questi fenomeni. L'anatomia del cuore umano non è ancor fatta... Sarà la gloria unica del XIX secolo d'aver cominciati questi studi. Il *senso storico* è affatto nuovo nel mondo. Ci si metterà a studiare le idee come i fatti e a dissecare le credenze come gli organismi. C'è tutta una scuola, che lavora nell'ombra e che farà qualcosa, ne son certo » (III, 148). E il suo pensiero correva al più grande egheliano di Francia, Renan, quanto alla storia. In arte egli era stato salvato dalla sua immoralità intellettuale che l'aveva messo fin da principio, per forza d'istinto, su una via parallela a quella di costoro, storici, scienziati, filosofi. Quella smania di descrivere pervertimenti lo accostava alle fonti dello spirito: era, in realtà, un bisogno intellettuale. Ed egli si compiaceva di ciò che Bouilhet aveva osservato in lui: « non c'è uomo più casto di te nella vita e più immorale nell'arte ». « C'è in questa idea della prostituzione — diceva Flaubert — un punto d'intersezione così complesso! Lussuria, amarezza, niente dei rapporti umani, frenesia del muscolo e tintinnìo d'oro che, guardandovi al fondo, vien la vertigine e vi s'intendono tante cose! » (II, 333). Associate al precedente quest'altro pensiero che par venire da un altro mondo e non è se non l'altra faccia del primo: « Non v'è nulla di più malinconico che le belle sere d'estate: le forze della natura eterna vi fanno sentire meglio il niente della nostra povera individualità. Quando io vedo la mia solitudine e la mia angoscia, mi domando se sono un idiota o un santo » (III, 280).

**

XIII. — Qual meraviglia che una Francia, così tralignante da quella che egli aveva preveduto nell'entusiasmo della nascente *Bovary*, esprimesse, dopo i fatali venticinque anni da lui assegnatile per la trasformazione, un poeta così in contrasto col suo presagio? Zola stava alla poesia che si fosse veramente incrociata con la scienza, come la Comune stava alla politica che fosse uscita dai dogmi diventando scienza. L'immoralità era bensì progredita, cosicchè la *Bovary*, a paragone coi suoi pseudo-epigoni era ormai un libro da educande (IV, 261); ma non era quell'immoralità filosofica piena di un eterno senso del niente: era quell'immoralità libertina che chiedeva risalto alla mora-

lità mettendosele accanto col pretesto delle finalità morali. Era Zola. E, per colmo d'ironia, questo nuovo poeta si volgeva a lui come a un precursore del naturalismo. Flaubert, intendiamoci, non condannò Zola, (era troppo buono e spassionato giudice per non riconoscerne i meriti artistici), ma condannò senza pietà il naturalismo; vide il riflesso d'uno stesso tralignamento cattolico in Proudhon e nella Comune, in Zola e nella sua teoria. Anche costui voleva adoperare le sue analisi a una spiegazione o, peggio, a una riforma del mondo, specificando le leggi fisiologiche che lo governavano, additando le cause. « Non c'è nulla di più antifilosofico — aveva già detto Flaubert — che la ricerca della causa! » E' vero che egli aveva anche detto: « La mia povera *Bovary* senza dubbio soffre e piange in quest'ora stessa in venti villaggi della Francia », ma essa non sperimentava nessuna legge psicologica, non spiegava nessun perchè della vita, non diceva come questa avrebbe potuto essere altrimenti, non insegnava nulla ad alcuno; isolava un fremito dello spirito eterno nella sua terribile indifferenza creatrice. Perciò Flaubert aveva la religione della disperazione, come l'altro, con la sua ricerca delle cause, si faceva un'altra religione finalistica simile a quella del vecchio mondo. Così, non ostante la sua simpatia per l'artista, il cui immoralismo, in sostanza, gli andava molto a genio, Flaubert usciva in parole di vero sdegno per il teorico: « Il mio amico Zola vuol fondare una scuola — scriveva nel 1878 —: il successo l'ha ubbriacato, tanto è più facile sopportare la cattiva fortuna che la buona! L'*aplomb* di Zola, in materia di critica, si spiega con la sua inconcepibile ignoranza! » (IV, 292). Oppure: « Ho letto il saggio di Zola. E' enorme! Quando egli mi avrà dato la definizione del naturalismo, io sarò forse un naturalista. Ma per ora, io, non comprendere » (IV, 312).

Contro Zola egli rivendicava i diritti dell'universo spirito creatore e della poesia: ed uno solo, in quella irriducibile Francia cattolica sentiva la sua anima vibrare all'unisono con quella del maestro: Maupassant. Ma anche questo si spaventava del tragico senso del nulla che gli dava la vita veduta così e temeva che l'arte stessa, riflettendola, finisse in una monotonia disperante e sorda. Ma il maestro lo incoraggiava con parole che erano la più bella divulgazione del suo spiritualismo nichilista in contrasto col naturalismo. « Voi vi lagnate delle donne che sono monotone. C'è un rimedio molto semplice: tralasciate di servirvene ». « Gli avvenimenti son poco variati ». « Questo è un lamento realista. D'altra parte che ne sapete voi? Si tratta forse di guardarli più da presso? Avete voi mai creduto all'esistenza delle cose in sè Non è tutto un'illusione? Non c'è di vero che i rapporti: ossia il modo con cui noi vediamo le cose ». « I vizi sono meschini ». « Ma tutto è meschino ». « Non c'è abbastanza varietà di frasi! » « Cercate e troverete! » (IV, 302).

E certo: « l'ultima soma » con la quale Flaubert cadde in via, il *Bouvard et Pecuchet*, fallì perchè le facoltà creatrici del poeta erano esaurite. Ma a farlo perseverare in un'opera assurda, in cui per la stanchezza sembra doversi fiaccare di pagina in pagina la mano del poeta, non contribuì forse tutta l'esasperante porte negativa del suo pensiero critico che veniva a galla nella precoce vecchiezza? Non era questa l'opera « fatta di niente » in cui la poesia « aveva

un suo punto d'intersezione con la scienza » e la prosa era « imbottita di cose » e c'era quell' « umorismo che non fa più ridere » e vi posa sul flutto disperato del divenire eterno: e « l'odiosità sostituisce il tragico? » Io credo di sì, ma, ai fini di questo studio, mi par meglio tornare al principio, e poichè Flaubert, nella parte positiva del suo pensiero, si riconnette al De Sanctis ed è, con questo, il più vicino alle idee critiche moderne, nulla può giovar tanto a farci intendere ciò ch'egli rappresenta agli occhi nostri, quanto il considerare, accanto al suo, l'epilogo intellettuale del critico italiano intorno a quel 1880 così periglioso ai regni dello spirito.

* *

XIV. — L'impostazione mentale del De Sanctis fu analoga a quella del Flaubert, senonchè, forse, quello arrivò prima a infrenare i suoi impulsi di declinante romantico col freno teorico egheliano. Si osservi però, che, se il De Sanctis ci avesse lasciato analisi della propria inquietudine giovanile documentate come quelle del Flaubert, il paragone potrebbe esser condotto molto innanzi. Quella crisi del romanticismo egoista che il Flaubert espresse e vinse nei versi del Bouilhet, non ci fa pensare a quel giovanile romantico sentimentalismo del De Sanctis: quello del quale costui si liberò presto radicandosi con passione di uomo e di italiano nella obiettiva realtà? (E forse una labile traccia del sentimentalismo giovanile rimase fino alla fine nell'anima del De Sanctis: vedi le *Lettere a Virginia* e la prefazione del Croce).

Non importa che il loro temperamento li portasse poi a stati d'animo differentissimi: l'uno a trovare, attraverso l'eghelismo, nell'obiettività delle cose, la disperazione, l'altro a trovarvi l'ideale e che, forse, (egheliana ironia della vita!) fosse più fortunato il De Sanctis con la sua patria conculcata e fremente, che il Flaubert con la sua Francia trionfante in soglio, nell'abbacinante meriggio del secondo impero! E dire che il Mazzini pensava che, in Italia, perchè sorgessero grandi scrittori, bisognava aspettare la libertà! Ma non di qua si vuol cominciare ora, che sarebbe parallelo troppo complesso e discorso troppo lungo. Qui dobbiam limitarci a vedere in che modo venisse a inserirsi nell'idealismo di De Sanctis il fenomeno del naturalismo e di Zola; rilevare l'epilogo della sua concezione estetica in quel 1880, che, appunto per essere il supremo incontro del pensatore francese e di quello italiano segna, a mio avviso, un ottimo punto di vista per fermarsi a veder quale strada la critica abbia percorso da quel tempo ai giorni nostri, e sopratutto che cosa rappresenti il Croce di fronte a quei due precursori.

Il naturalismo, come teoria artistica, fu qualcosa di poco più preciso e concludente che il moderno futurismo; ma, venendo a inserirsi in quella complessa impressione di rivolgimento data del trionfare della borghesia in letteratura, col realismo, col verismo, col romanzo borghese psicologico, scientifico, senza trama, d'ambiente, parve il *quod erat demonstrandum* o, per lo meno, la riprova che quell'impressione non era fallace. E il De Sanctis, che non aveva al suo attivo le esperienze della *Madame Bovary* ed era uomo del suo

tempo, si entusiasmò per Zola. Intendiamoci: egli protestò energicamente e sempre contro coloro che confondevano « il progresso delle forme con la grandezza dell'ingegno artistico » (1) (p. 66). Ma, consentendo egli in tutto con l'impostazione mentale flaubertiana, considerando il romanticismo come la liquidazione del mondo trascendentale e l'ultima espressione di esso, era pur naturale che un po' di quella confusione restasse attaccata al suo pensiero, suo malgrado. Non era possibile ammettere che il mondo si stesse rinnovando dalle radici proprio allora, senza riconoscere e sentire fra l'arte del passato e l'arte nascente uno sconcertante distacco. « Quando Leopardi dice: « l'arte è morta »; quando Hegel, col suo pensiero onnipotente imponeva questa tesi alla nostra generazione: qualcosa deve esser morto davvero. L'arte non muore; ciò che moriva era una vecchia forma, che essi dicevano arte » (p. 33). Ed infatti, in notevole corrispondenza col Flaubert, considerava i grandi poeti romantici come quelli che, a cavallo fra la mentalità teologica dei vecchi secoli e quella immanentista dei nuovi, avevano tratto la loro poesia dal sentimento della morte dell'arte, della vecchia arte: considerava il romanticismo come un gran funerale. Quei poeti « non hanno essi lamentato la morte dell'arte? E perchè anche loro sono arte, non si è detto che ultima forma poetica è il sentimento della morte dell'arte? » (p. 32). Anche l'atteggiamento ch'egli assume di fronte a Dante (« l'Inferno dantesco è pittura potentissima dell'animalità umana » nonostante le illusioni trascendentali del suo poeta), ha molti punti di contatto con quello che Flaubert assume di fronte a Molière. In sostanza, insomma, il contenuto della sua conferenza sull'*Assommoir* e la ragione del suo entusiasmo per Zola si riassumevano in questo concetto: « come forma abbiamo superato la trascendenza ». Era inevitabile corollario che, se forma e contenuto non possono andare disgiunti, tutta l'arte romantica doveva avere un'aria antiquata. Zola, più che il mondo nuovo, rappresentava, per lui, con molta o poca consapevolezza, il trapasso al mondo nuovo. Egli s'entusiasmava per lui e non per il naturalismo, lo spogliava di tutte le pretese scientifico-positiviste di cui s'era sovraccaricato, e si trovava quindi vicinissimo a Flaubert; interpretava i romanzi naturalisti come quello aveva interpretato la *Bovary*, udiva in essi quella sinfonia umanitaria che il francese aveva auspicato. La differenza fra i due era pura questione di temperamento: l'uno e l'altro credevano che l'arte trovasse ormai la verità nelle cose: ma per Flaubert la verità era il nulla, per De Sanctis era tutti i vecchi ideali che gli uomini pongono in cielo.

* *

XV. — Difatti abbiamo veduto che anch'egli arrivava a nobilitare e ad isolare come espresioni d'arte sufficiente a se stessa quei personaggi negativi che alla vecchia scuola non riusciva d'adoperare se non come antagonisti. E coincideva con Flaubert: senonchè quello, avendo precorso il concetto con la forza del suo istinto nichilista, lo improntava poi di questo, quando l'aveva

(1) F. De Sanctis: *Zola et l'Assommoir*. Milano, Treves, 1879.

raggiunto, laddove il De Sanctis, mosso da una calma fede nella vita, si riposava nell'idea con tutta la sua sanità morale. Perciò questo scriveva: « l'arte tende a concretare sempre più e incorporare i suoi ideali. E questo non te lo dà il pensiero e la riflessione, te lo dà l'energia animale dalla quale esce la volontà e l'azione » (p. 48). Perciò il poeta sentirà nascere dalla brutalità delle cose descritte l'obiettività dell'ideale, senza bisogno di far venire a spremerle da quella Fra Cristoforo. L'amore della realtà storica del romanticismo non era che un presentimento dell'amore della verità d'ogni giorno. Così, attratto dal darwinismo come soluzione di tutto un periodo storico, scrisse quella conferenza « Il darwinismo nell'arte » che doveva restare come il suo testamento e nella quale egli intese descrivere, o presagire, questa forma progressiva nella quale si sarebbero espresse le generazioni nascenti. Ma, in tale epilogo, egli cadde in contraddizioni notevoli le quali lo allontanano molto, come precursore, dal Croce e lo stringono forte al Flaubert. Costui aveva risolto la contraddizione fra i due concetti, l'uno d'una grande arte che riassume in un tipo dei personaggi sparsi, delle folle (quello dell'universale, in una parola); l'altro d'una piccola arte che si ispira al « particolare », rilevando che, in sostanza, la prima apparteneva al passato, la seconda al futuro e che la fine della trascendenza, se non uccideva proprio l'arte, secondo il pensiero di Hegel, la imbeveva del sentimento del nulla e la circoscriveva. No! — rispondeva De Sanctis —: l'arte non morrà e sarà grande, sarà figlia dell'ideale anche nella nuova forma. Senonchè, nello spiegare come e perchè questo sarebbe avvenuto, la cura di non incappare nella intravista conchiusione pessimistica del suo ignoto amico di Francia ebbe effetti poco chiari, come se il destino della loro generazione fosse di fermarsi qua. Il popolarizzarsi del darwinismo, dunque, esprimeva il succedere della coscienza del divenire alla coscienza dell'essere nel mondo novello. Scriveva egli per esempio: « Questa maniera di concepire la vita ha indebolito in noi il senso del fisso e dell'assoluto. Collocandoci in un ambiente di continua trasformazione, concepiamo le cose nel loro divenire, in relazione con le loro origini e con l'ambiente ove son nate: si è sviluppato in noi energicamente il senso del relativo » (1) (pp. 140-141). Ma quale trasformazione implica, nella forma artistica, questo sentimento? L'artista si dimentica dei suoi ideali, o non se ne preoccupa; è sicuro che essi scaturiranno dal fatto quando l'avrà esattamente descritto. « Oggi l'artista si sente disposto ad avvicinarsi più alla vita reale, e genera la sua creatura possibilmente simile a questa e dimentica sè in lei e rispetta la sua autonomia: l'arte diviene obiettiva » (p. 144).

Ma, in effetto, questa obiettività segnava davvero il trapasso dalla forma vecchia alla nuova? L'Iliade e la Mandragola non erano rappresentazioni obiettive? Va bene — risponde il De Sanctis, venendo proprio a mettersi a fianco del Flaubert, per temperarne però il pessimismo con la sua vigorosa umanità — ma l'obiettività del poema epico antico aveva pur sempre una base ideale. « L'arte ideale ha per base la dissonanza fra il fatto e l'idea, tra la vita quale

(1) *Scritti vari.* Napoli, 1888, vol. II.

la natura la fa e la vita qual'è pinta nel nostro cervello, e trova in questa dissonanza il motivo lirico di quello che chiama tragedia della vita. Perciò spesso fa discontinua la vita reale, mescolandovi la vita sua » (p. 145). E, quanto all'obiettivismo del comico, esso fin qui, in sostanza, ha avuto per base una negazione d'ideale: laddove questa futura arte realista, borghese, comica in un largo senso quasi dantesco, sarà sintesi d'ideale. Sarà sì distruzione di illusioni, come ben capiva il Flaubert, ma perchè ammettere che cotal distruzione porti al senso del nulla? « L'illusione perduta non è per noi una perdita che desta il nostro rimpianto, ma è un guadagno, è la vita conosciuta meglio; e, in luogo di maledirla, ci sentiamo disposti a studiarla, a migliorarla, e con tanto più interesse dove la forza si rivela maggiore » (p. 145). Mefistofele e Jago saranno espressioni di vita intera: ma non ci faranno disprezzare la vita, come voleva Flaubert; ci faranno credere in essa.

Ma quali saranno dunque gli aspetti di questa nuova forma artistica? Ecco il punto oscuro. Per definirla il De Sanctis si trova costretto a deformare quella del romanticismo, o ad attribuire alla nuova i caratteri della vecchia. A che cosa porterà questo amore dell'obiettività? « Poichè l'organismo non è un fatto accidentale e volontario, ma è l'effetto della sua origine e del suo ambiente, in noi si è sviluppato il senso del necessario e del fatale. *Non ci piacciono più gli accidenti, gli intrighi, le combinazioni artificiali, le fantasie* » (p. 145). Badate che questa è proprio la teoria del romanticismo che aveva il vero per oggetto, un vero avulso dagli accidenti, « un vero — diceva il Manzoni — diverso bensì, anzi diversissimo dal reale (e qui il De Sanctis come avrebbe potuto opporsi?) ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlare con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esser trafugato dalla dimenticanza, ma che non può essere distrutto dal disinganno ». E le stesse cose, aveva dette, sebbene assai più grossolanamente, il De Vigny. Ma il De Sanctis continuava per la sua strada: e, per esprimere questo tramutamento della forma, considerava il romanticismo con estrema unilateralità; lo diceva amico degli accidenti, intrighi, combinazioni artificiali, fantasie, dimenticando l'irriducibile verismo del Manzoni e del Leopardi. Tant'è vero, che, per essere coerente, non solo s'illudeva di trovare qualcosa di nuovo, la vita colta nel suo divenire, nel *Nerone* di Cossa (p. 149) da lui già condannato, ma non s'accorgeva che, nel tempo presente, erano indizi affatto contrari a quell' ch'egli credeva di notare. « Questo non è senza influenza — diceva egli — anche nei modi dell'espressione, nella lingua, nella elocuzione, nello stile. Chi ricordi la lingua di vent'anni fa e la paragoni con quella che oggi è parlata, troverà che ha scosso da sè tutto il bagaglio pesante di forme solenni, eleganti, oratorie, accademiche ed ha preso un fare più spigliato e più rapido, più vicino ai dialetti, ossia al linguaggio del popolo. Perchè il popolo è il grande abbreviatore del pensiero umano » (p. 140). Dove è chiaro che egli fermava l'occhio a forme particolari di vent'anni innanzi, ma, in sostanza, si lasciava illudere dal manzonismo degli stenterelli e non vedeva che, rispetto al suo assunto, la reazione classicista capitanata dal Carducci, poteva rappresentare anche un regresso.

**

XVI. — Con ciò non s'intende diminuire nè il Flaubert nè il De Sanctis: s'intende additare ciò che v'era di negativò nel comune epilogo del loro pensiero. L'estetica idealista del sec. XIX, rappresentata da quei due forti spiriti, dopo avere alacremente camminato fra le opposizioni d'un mondo ostile, intoppava alla fine in un ostacolo insormontabile. In sostanza l'idea egheliana della morte dell'arte cacciata dalla porta entrava dalla finestra. Ma come? Sul serio che fra Cristoforo e Goffredo sono morti per l'arte avvenire? Sul serio che le fantasie sono morte? Che un poeta non potrà più imaginare un eroe come quelli e imprimerlo del senso del necessario e del fatale? Forse che un poeta non potrà amare ancora gli intrighi, le combinazioni, l'irreale e dare al suo mondo una solidità poetica non minore di quella che si trova nel più obiettivo verismo? Questo in sostanza era l'ostacolo davanti al quale s'arrestavano stanchi intorno al 1870 quei due grandi teorici.

Chi mosse di qua per concretare invece un'estetica in cui il poeta fosse rifatto libero di tutto intuire fu il Croce. Qualunque sia l'animo col quale ci s'accosta oggi all'estetica crociana, io credo che l'epilogo del pensiero critico del Flaubert e del De Sanctis, quale io mi son provato a descrivere, sia il punto di vista più propizio per chi voglia misurare la distanza che separa il Croce da quei suoi due predecessori.

GIUSEPPE TOFFANIN.

RADISC'CEV

L' « intelligenza » russa è da una fatalità storica destinata all'esilio. Oggi è sparsa nei vari paesi di Europa e in America per fuggire il paradiso terrestre di Lenin, come in altri tempi era a Parigi o in Siberia per volontà degli zar o della burocrazia onnipotente. Questa volta gl'intellettuali russi, dovunque si trovino, sono uniti fra loro da un bisogno e da un intento comune: mantenere viva l'unità spirituale della loro patria materialmente smembrata e dilaniata, e preparare ad essa un avvenire di grandezza e di pace. Perciò, libri e riviste russe si stampano un po' dappertutto, e perciò anche i classici della letteratura russa ricompaiono ora in nuove edizioni, a Parigi, a Berlino, a Stoccolma; e ben presto, si spera, anche l'Italia avrà simili collezioni.

Fra i testi pubblicati a Parigi (Librairie Russe et Française L. Rodstein) merita di essere particolarmente segnalato il « Viaggio da Pietroburgo a Mosca » del Redisc'cev, rammodernato nella veste linguistica da V. Burzev.

Il libro del Radisc'cev è realmente un « libro storico », non solo, come generalmente si dice, perchè inizia, già sul cadere del secolo XVIII, la letteratura di opposizione al governo autocratico e la corrente del pensiero riformista, o piuttosto rivoluzionario, ma, quel che più conta, per la tragica posizione in cui vennero a trovarsi uno di fronte all'altro, l'autore e Caterina II.

A guardare le cose superficialmente, parrebbe che tutta la tragedia si addensasse sul capo del Radisc'cev, che fu per quel libro condannato a morte, e poi, per grazia della sovrana, mandato in esilio, onde non ritornò se non sotto il regno d' Paolo; e già ridotto in tali condizioni di salute, da doversi procurare la morte in un accesso di nevrastenia (nel 1802, a 53 anni).

Ma la donna singolare che è considerata solo come carnefice, non è una vittima essa stessa, dei tempi eccezionali e della sorte toccata a lei e al suo paese adottivo?

Non senza una fiera lotta interiore, pensiamo, l'imperatrice s'indusse a denunziare l'autore del « Viaggio » e chiederne la punizione. Il « Viaggio » le offriva un quadro terribile dei mali che affliggevano la popolazione dell'impero in quel tempo: soprattutto del malgoverno da parte dei rappresentanti dell'autorità imperiale, e del brutale dispotismo dei piccoli proprietari sui servi della gleba. E tutto questo appariva nella sua luce più cruda alla regina, mentre leggeva il libro su cui la censura non aveva aperto abbastanza gli occhi.

Caterina leggeva, e segnava nervosamente con la matita rossa nei margini i passi che dovevano costituire tanti capi d'accusa contro il povero autore. L'esemplare così segnato dalla mano imperiale si conserva nella biblioteca pubblica di Pietrogrado, e fu già esaminato dal Pusc'kin, come ora dal Burzev. Peccato che quest'ultimo non abbia pensato a indicare ai lettori moderni le pagine più particolarmente incriminate!

In base alla denunzia di Caterina, il Radisc'cev fu deferito al temuto Scesc'kovskij, capo della cancelleria segreta. Ma una donna intelligente come Cate-

rina II non poteva non sentire che davanti a un tribunale più alto, al cospetto di Dio e della storia l'accusata era lei; e quanto più la compiacente giustizia dei suoi dipendenti si fosse accanita contro l'autore del libro, tanto più avrebbe confermata e ribadita la tremenda responsabilità di colei che aveva voluto accentrare nelle sue mani il governo del vasto impero, e s'era rivelata molto più abile ad estenderne i confini e accrescerne l'influenza all'estero, che non ad assicurarne il benessere interiore. Colei che aveva per tempo accolte le idee umanitarie del Rousseau, la donna superiore che s'era proposto di mettere in pratica le dottrine degli enciclopedisti, si trovava ora di fronte un uomo, un privato cittadino, che in nome appunto di quelle idee e di quelle dottrine levava la voce per additare al mondo lo stato miserando in cui il paese era ridotto proprio sotto quel governo che avrebbe dovuto renderlo felice.

Caterina aveva sognato di incarnare in sè il tipo ideale del principe illuminato, del re filosofo quale era già apparso alla fantasia di Platone; e al servizio di questo sogno aveva posto la sua naturale intelligenza ammirata dal Voltaire, la sua ferrea volontà che seppe tener testa a Federico II, e quell'astuzia diplomatica per cui le fu dato di assicurare alla Russia un posto importante nel concerto degli Stati europei. Quel sogno era svanito in mezzo al turbine delle complicazioni internazionali e tra gl'intrighi perpetui dei cortigiani, le cui cricche si componevano e si disfacevano secondo che cambiava il favorito dell'imperatrice. Le riforme ideate e promosse da Caterina II non servirono che a dimostrare il suo ingegno e il suo buon volere, ma non sanarono neppure una delle molte piaghe della Russia. E quel ch'è peggio, la politica di conquiste a cui l'imperatrice fu fatalmente attratta, e l'ambizione che andò in lei crescendo con gli anni, la costrinsero a dissanguare ogni giorno più il suo popolo con le spese di guerra e ad affogare nel sangue i ripetuti tentativi d'insurrezione; sicchè da ultimo essa dovette sentirsi propensa al dispotismo mantenuto con la forza, piuttosto che al paterno regime fondato sulla ragione. Colei che nel 1767 aveva promulgato il famoso «Nakas», ispirato alle opere fondamentali del Montesquieu e di Cesare Beccaria, non era certo la stessa donna che adoprava la matita rossa sui margini del libro del Radisc'cev, a principio dell'ultimo decennio del suo secolo, cinque o sei anni prima di morire. Il furore che dicono abbia suscitato in lei la lettura del «Viaggio», dovette essere misto di vergogna e di disperazione: un quarto di secolo era passato invano, la geniale riformatrice si vedeva ridotta alla volgare figura del tiranno perpetuamente cieco alla realtà, perpetuamente gabbato dai cortigiani.

La condanna del Radisc'cev portò con sè la distruzione sistematica dell'opera. Solo pochi esemplari poterono sottrarsi. Il libro circolò nondimeno in copie manoscritte, ma dovè attendere più di un secolo prima di poter essere ristampato integralmente senza opposizione della censura. I particolari bibliografici sono esposti nella prefazione a questa novissima edizione del Burzev. L'espediente a cui il Burzev è ricorso per dare al «Viaggio» una maggiore diffusione, trasportandone il testo nella lingua usuale dei giorni nostri, ha l'inconveniente di alterare la fisonomia propria dell'opera, che vuole essere letta oggi come un libro storico e come un'opera d'arte.

E sotto questi due aspetti mi riservo di esaminarlo in una prossima occasione.

NICOLA FESTA.

J. BEDIER ALL'ACCADEMIA

Il 3 novembre scorso Giuseppe Bédier si assise per la prima volta, nell'Accademia Francese, al posto lasciato vacante da Edmondo Rostand. Il suo discorso sul predecessore fu una cosa molto fine, degna di chi, come il Bédier, sa col pensiero illuminare i fatti precisamente raccolti. Ne risulta una vera e propria unità nell'opera letteraria del Rostand, dalle *Musardises*, raccolta di versi lirici del 1890, a *Chantecler*. Il Rostand drammaturgo rimane un lirico. I suoi eroi sono « colporteurs » d'ideale, d'un ideale ondeggiante a distanza e irraggiungibile, l'ideale stesso di Rostand. Ciò ch'è in perfetto contrasto col teatro d'osservazione alla moda sulla fine del secolo XIX° e nel principio del XX°.

Gli accademici — compreso Anatole France che ride e fa ridere sul conto dell'Accademia — non si saranno, se ne può esser sicuri, « assopiti » e molto meno addormentati.

Il Bédier è un erudito formidabile, ma anche un uomo d'ingegno e di gusto.

In Italia, come anche nella stessa Francia, è specialmente noto per la ricostituzione da lui fatta del divino romanzo di Tristano e Isotta sui poemi francesi del XII° secolo. « E' un poema, in realtà, scrisse di essa Gaston Paris, quantunque scritta in bella e semplice prosa ».

E Gaston Paris, per lui « plus que père », il Bédier ebbe guida e consigliere agl'inizi della sua meritamente fortunata carriera. Suo allievo prediletto egli fu in quella scuola degli alti studi, i cui corsi, frequentati da giovani d'ogni parte d'Europa, si tenevano in casa del Maestro, 110 rue du Bac, (chi scrive ha a portata di mano, nella memoria, quei corsi, quella casa dal quieto cortile, quell'insigne Maestro). Per suo consiglio, si recò a perfezionarsi in una università tedesca, a Halle a S. mentre lui, il Maestro, s'era perfezionato a Bonn, sotto la guida del Diez, il fondatore della filologia neolatina. Lui beneaugurante, entrò, giovanissimo, nell'insegnamento superiore.

E come il Bédier gli è rimasto grato! e con che tenerezza egli lo ha ricordato sotto la vôlta degl'Immortali!

Pure, tutta l'opera del Bédier è in contrasto con quella del Maestro, e chi sa se non forse anche un poco per influsso dell'altro suo maestro (all'Ecole Normale): F. Brunetière, che gareggiò col Paris nell'averlo caro quasi a ricambiare la fiducia che in lui dimostrò il giovane a reazione della generale ostilità (Brunetière non era un professore di carriera. *Inde irae*).

Il Paris, ossequente alla teoria della formazione meccanica delle epopee, messa in gioco anche per Omero, aveva creduto che l'archetipo del poema sul Tristano fosse un aggregato di *lais*, cioè brevi canti epico-lirici, di racconti di cantastorie, e corti poemi. E il Bédier inclinò subito a credere in un poema regolare composto da « un uomo di genio », un « grande poeta ». Il Paris fu convinto, con tutti quelli della sua generazione, che i racconti dei *fabliaux* fossero tutti venuti dall'India, con quella meccanica fatalità che regola il volo degli uccelli migratori. E il Bédier scrisse un lavoratissimo libro per dimostrare la poligenesi di fiabe e favole: ciascun popolo ha le sue proprie: il Brettoni, i Germani, gli Slavi, l'Indiani. Il Paris avea

creduto che i poemi epici francesi derivassero da canti contemporanei agli eventi (rimontando, magari, fino all'età merovingia), i quali canti si sarebbero di generazione in generazione modificati e ampliati. Il Bédier, facendo suoi e rafforzando e sviluppando in quattro poderosi volumi certi dubbi emessi da un professore dell'Università di Vienna, F. A. Becker, arriva a tutt'altra conclusione. Le canzoni di gesta non rimontano affatto ad epoca remota. Son sorte nel secolo XI. La chiesa fu la loro culla .I monaci di conventi e santuari situati sulle strade di grandi pellegrinaggi sono stati essi a dare ad uno od altro poeta il tema d'una od altra leggenda.

Il Paris aveva creduto di dimostrare che la poesia d'arte popolareggiante francese, e con essa addirittura anche la squisita poesia cortese della Francia meridionale, così amante degli spunti primaverili, traessero le loro origini dalle canzoni popolari di maggio, le quali, a loro volta, sarebbero una continuazione delle feste pagane di Flora, le antiche *Floralia*. E il Bédier: ma le feste di maggio sono di ogni paese, neolatino, germanico, celtico, slavo che sia, e questo indipendentemente dai riti della dea Flora, cosa, del resto, propria della città di Roma. Dante vide Beatrice, la prima volta, nel fulgore d'un calendimaggio. Un ceppo di vite germina sulla tomba di Tristano per poi levarsi e inarcarsi su quella di Isotta. Non è il caso di parlare di evoluzione dalle antiche alle nuove maggiolate. «Verso la metà del secolo XII, in una qualche corte signorile, *un* troviero, che non si conoscerà mai, concepì questa idea singolare e graziosa di utilizzare le canzoni di maggio » e ne estrasse i temi per le « reverdies courtoises », le « chansons à personnages », le pastorelle. Lo spunto primaverile della canzone cortese e l'uso della parola « joie » comuni alle maggiolate e alle canzoni cortesi hanno nelle une un significato affatto diverso da quello che hanno nelle altre.

Pari l'amore della verità, nel maestro e nel discepolo. Identico solo in apparenza il metodo di cercarla. Ci si è ingannato il Barthou che, pronunciando all'Accademia il discorso di risposta a quello del *récipiendaire*, gli ha detto: « Vous avez hérité de lui (G. Paris) avec le goût et le sens des textes, une méthode de critique littéraire dont Claude Bernard avait, dans un autre domaine, posé magnifiquement les principes».

Al metodo del Bernard, che parificava i fenomeni della vita a quelli della materia bruta, può esser ricondotto il metodo del Paris, non quello del Bédier.

Uomini rispettivamente del loro tempo — la nostra personalità, se c'è, interpetra, non abolisce mai il nostro tempo — il Paris sommava coll'eredità romantica che credeva nella poesia del popolo, anzi solo in essa credeva, le esigenze dell'evoluzionismo impinguatosi di positivismo alla metà del secolo XIX; egli voleva quindi veder « crescere » l'opera poetica, e dietro al poeta d'arte cercava il giullare affatto indotto, precisamente come gli scienziati di là dall'uomo gareggiavano in corsa dietro alla scimmia, sua progenitrice. Il Bédier, invece, fu ben per tempo sensibile alla reazione spiritualistica, e sentì che la materia vuol esser colpita in pieno dallo spirito — cioè dall'ispirazione d'un unico artista — per diventar poesia. La leggenda di Tristano: «è essenzialmente la creazione di un gran poeta»; nella storia delle leggende, dette popolari, bisogna credere sempre meno alla collaborazione istintiva delle generazioni, al contributo pressochè incosciente di cantastorie anonimi, e sempre più all'azione riflessa, individuale, di scrittori creatori ». La *Chanson de Roland*: «Perchè da elementi leggendari, vaghi e amorfi, che vegetavano nelle chiese di Roncisvalle o nelle chiese della strada di Roncisvalle, nascesse la *Chanson de Roland*, è inutile e vano supporre che ci sian voluti dei secoli, e che « cantori » senza numero si siano succeduti. Un minuto è bastato, il minuto sacro in cui il poeta utilizzando forse qualche frusto romanzo, grossolano abbozzo del soggetto, ha concepito l'idea del conflitto di Rolando ed Olivieri».

Gli si son perdonati — non da tutti, del resto — questi colpi d'ala, perchè sfioranti un ammasso enorme d'erudizione che non poteva non imporre rispetto a quelli

i quali commisurano la bontà del «metodo» alla quantità del «materiale» servito loro in tavola.

Ma, in realtà, questo tranquillo studioso è stato il primo che sistematicamente, e sia pur forse senza precisamente accorgersene, ha risottomesso il risultato della ricerca, nello studio della letteratura medievale, alle leggi eterne e universali dello spirito umano: di quella povera letteratura medievale ch'era da ormai decenni campo riservato a escavazioni di carattere geologico, o, peggio ancora, alle giostre della ricerca per la ricerca.

Assai lodollo e più l'avria lodato

il Barthou, se questo avesse tenuto presente.

Laddove egli lo elogiò da una parte come un degno continuatore del Paris, dall'altra come autore di quella ricostituzione del Tristano, che riuscì perfino a renderlo di moda tra le dame del mondo parigino (questo linguaggio, tra parentesi, non deve sorprendere nell'ambiente dell'Accademia di Francia. Non bisogna dimenticare le sue originarie *attaches* colla vita mondana, che allora voleva dir «preziosità». Non bisogna dimenticare che Chapelain, prima di escogitare per la neonata Accademia il compito del dizionario, l'intrattenne su sottili problemi di galanteria).

C. De Lollis.

RECENSIONI

F. PICCOLO, *La critica contemporanea*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 218.

« Questo libro — è detto nella introduzione — vuol essere una storia della critica letteraria dal De Sanctis sino ad oggi ». Ora, quando uno — specialmente se giovane come è il Piccolo — si mette a far della storia della critica, vuol dire che ha una gran fede nella critica. Deve, quindi, essere anche convinto che la critica è qualche cosa di sistematico. Ma nel libro del Piccolo si procede con criteri affatto estrinseci (1). Comparetti con D'Ancona e Bartoli, pel suo *Virgilio nel Medio evo;* Graf con Novati e Renier, perchè condirettore del *Giornale Storico;* Rajna con D'Ovidio, credo bene perchè neolatinisti, mentre lo stesso Piccolo caratterizza antiteticamente l'uno e l'altro, e, terzo, il Trezza (credo perchè professore come gli altri due) quel Trezza del quale chi scrive ricorda, abbrividendo, le contorsioni rettoriche sulla cattedra dell'Istituto Superiore di Firenze; Panzacchi e Nencioni con Carducci, a titolo d'« amicizia »; Bonghi con Scarfoglio, a titolo di giornalismo; e, infine, nella bolgia professorale tante e così diverse anime di critici che non si riconoscerebbero tra loro neanche a guardarsi attentamente

Come vecchio sartor fa nella cruna.

Questa inorganicità di distribuzione può anche far sospettare insufficiente conoscenza delle singole figure tratteggiate. Ed è proprio così. Disordinatamente ricordati i lavori del Renier, in testa ai quali son messi *Ariosto e Cervantes* e gli *Svaghi critici;* laddove il merito, grandissimo, del Renier è l'aver dato vita al *Giornale Storico*. Del Novati tutto si ricorda fuori che l'*Influsso del pensiero latino* e le *Origini*. Sul D'Ovidio e sullo Zumbini si ripetono cose dette dal Croce, con una crudezza che alla seconda mano non può esser concessa. Si tacciono affatto i nomi del Canello, del Caix, del Monaci, che, in un libro nel quale a ciascuno — anche ai puri filologi — si vuol dare il suo, non potevano esser taciuti.

I due capitoli, nei quali l'A. si muove con una certa disinvoltura, sono i due, diciam così, monologici, quello sul De Sanctis e quello sul Croce. Questi si leggono volentieri, ma, pure, senza l'impressione di trovarsi davanti a qualche cosa di nuovo.

Di De Sanctis, di Croce, di estetica, di intuizione, di conoscenza concettuale, di arte che è sempre lirica, si parla ormai da tutti con una proprietà di linguaggio dovuta ad un'unica identica causa: la meravigliosa chiarezza del Croce teorico, il quale però, applichi o non applichi a rigore le sue teorie, fa poi quasi sempre della critica eccellente. Laddove è da dubitar forte che i giovani che parlano così volentieri e disinvoltamente un tale linguaggio, potessero ricavarne un qualsiasi giovamento quando si mettessero a studiare un dato autore o una data opera d'arte. La curiosità e l'energia della più parte dei giovani si esauriscono nella preoccupazione delle generalità; dalle quali essi non muovono all'indagine, ma alla baldanzosa trascuranza di ogni elemento di fatto.

Il libro del Piccolo, che è certo un giovane d'ingegno, è una « Storia », lo dice lui stesso.

Ma non ci son date, che pure avrebbero potuto spiegare le varie fasi della operosità di questo o quel critico; nè di una sola opera specifica su questo o quell'argomento egli parla mai con quella determinatezza che presupponga un'attenta lettura. La sprezzantezza di un giovane verso questo o quel critico può riuscire altamente simpatica se sia a rivendicazione di un'opera d'arte ch'egli ha profondamente sentita e vede maltrattata dal critico. Ma fra le tante *boutades* del Piccolo non ce n'è una che mi sia garante della sua sensibilità letteraria. Può essere che tra le mani del d'Ovidio Dante soffra di freddo grammaticale ed è quasi certo che Dante prevedeva la propria sorte nelle Università Italiane quando scrisse:

Com'io diventi allor gelato e fioco
nol domandar, lettor, ch'io non lo scrivo,
però ch'ogni parlar sarebbe poco.

Ma, francamente, non mi pare che il

(1) Questa recensione fu consegnata alla tipografia il 21 novembre. Nel *Resto del Carlino* del 26 novembre trovo l'identica osservazione fatta quasi negli stessi termini da L. Tonelli (*Estetica e critica in crisi*). Siamo, dunque, proprio nella verità.

Piccolo abbia sacro fuoco da prestare quando scrive: « La critica dantesca non ha fatto nè più nè meno di quanto continui a fare all'Università, quando una sola pagina della *Divina Commedia* basterebbe da sola ad illuminare per secoli la vecchia e la nuova Università, dove, fra tanti cervelli di signorine e di preti e di frati ha da passare talvolta qualche mente pensatrice alla quale la parola di un maestro potrebbe rivelare mondi appena intuiti, il divino mondo che ognuno porta dentro di sè, quello del peccato, della penitenza e della elevazione, il mondo di questa nostra personalità così fango e così spirito, che ogni giorno si annega nella gora della colpa per espiare e per poi risuscitare e per poi ricominciare giorno per giorno, anno per anno, questa corsa folle al peccato della terra e alla risurrezione del nostro spirito in eterno processo di rinnovazione ».

Que diable de langage est ceci?

E' il linguaggio dell'imprecisione per non dir peggio, il quale non colpisce meno in formule come queste: « del tale si dice un gran bene... »; « Caio è lodato da Tizio »; « ho ragione di credere che il tale messo a insegnar questo invece di quest'altro, sarebbe stato a posto », e via dicendo. E il Piccolo, dal quale certo i buoni studi possono bene sperare, non si lascerebbe andare a un tal linguaggio, se invece di abbandonarsi a corse capricciose, circoscrivesse il campo della propria operosità critica.

Una realtà che la contenga è necessaria per la critica, come pel romanzo che, invece di essere romanzo sentimentale o eroico-galante, voglia essere un romanzo uso *Promessi Sposi* o *Madame Bovary*.

Se la critica si assegna il còmpito di chiarificare e quintessenziare, deve, evidentemente, avere in primo luogo la qualità della precisione. Figurarsi poi un libro che faccia la critica della critica, dove occorre sottilizzare sul sottile.

E invece...

Il libro si chiude col capitolo *Quelli di oggi*, nel quale il Piccolo maltratta senza pietà alcuni di coloro che sono o egli crede, approssimativamente, della sua generazione: Borgese, Cecchi, Tonelli. Ora, ecco.

Che il giovane, lasciata l'Università, provi, in mezzo a dolci ricordi, anche qualche punterella di antipatia pel mondo professorale, lo capisco. Il professore, già perchè tale, ha sempre l'aria di rappresentare la tradizione, cioè il vecchio; e il giovane è portato verso il nuovo (e con ciò non voglio dire che il Piccolo avrebbe dovuto far più larga strage nel mondo professionale: perbacco! è vivo anche in me l'istinto della propria conservazione, così vivo in tutto il regno animale!). Ma l'aggressività dei giovani verso i giovani, non so perchè, mi riesce come una sgradevole sorpresa. Forse perchè è come una nota di senilità che si aggiunge all'altra della passione per la critica della critica.

I giovani intelligenti come il Piccolo devono lavorar essi sull'òpera d'arte colla passione che si sprigiona dalla loro vergine sensibilità e con quella posatezza che consente loro il margine, ancora così largo, della loro vita.

Beati loro! CESARE DE LOLLIS.

ERNST ROBERT CURTIUS, *Maurice Barrès und die geistigen Grundlagen des französischen Nationalismus.* Bonn, Cohen, 1921, pp. VIII-256, Mk. 48.

Il punto di vista del Curtius, nei suoi saggi su scrittori francesi moderni, è sempre più comprensivo di quel che non sarebbe se egli avesse di mira un giudizio estetico. Egli non separa il pensatore dall'artista, ma segue con insistente e felice analisi le successive fasi dello spirito dell'uomo, e siccome questo particolare spirito, considerato nella sua totalità, reca, dello spirito del tempo in cui vive, un'impronta più profonda che non considerato dal solo punto di vista estetico o più esclusivamente individuale, così può il Curtius presentarlo come indice d'uno stato d'animo più vasto, di tutta una corrente intellettuale (1). Uomini rappresentativi, condottieri d'anime, pionieri di movimenti spirituali, e non solo artisti, gli apparvero già il Rolland, il Claudel, il Péguy, il Gide, il Suarès (2); e nella sua figura d'artista sì, ma anche di pioniere del nazionalismo francese, ci è presentato ora il Barrès. La nota polemica è del tutto assente dal libro: vi si scorge sì l'intenso interesse d'un tedesco per le correnti spirituali di una nazione la cui storia lo tocca così davvicino, ma appunto perchè egli vuol chiarire appieno a sè stesso e ai suoi connazionali certi moti della psiche francese, si sforza di lasciar da parte sospetti e preconcetti e di non deformare i lineamenti dei pensieri di cui tratteggia lo sviluppo. Ne risulta un saggio serio, coscenzioso, che resisterà al tempo più di

(1) Che acuto analizzatore di correnti spirituali sia il Curtius, appare anche da un recente opuscolo (*Der Syndikalismus der Geistesarbeiter in Frankreich.* — Bonn, Cohen, 1921, pp. 383, M. 6). Interessantissima la pagina ov'egli dimostra la tendenza dei francesi a spiegare la crisi della nazione con circostanze politiche e sociali, anzichè con spirituali; mentre per i tedeschi una crisi costituirebbe un potente impulso a mutare il proprio punto di vista spirituale, la propria concezione del mondo.

(2) In *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich* (Potsdam, 1920) a proposito del quale v. un mio articolo (*La letteratura francese contemporanea nei giudizi di due stranieri*) in *Rivista di Cultura*, 15 ott. 1920.

quel che non potrebbe una brillante stroncatura, per la quale gli elementi non mancavano davvero.

L'opera del Barrès è ben definita dal Curtius come quella d'un critico creatore; figura, questa, comunissima in ogni epoca erudita. Come tutti i critici creatori il Barrès comincia col ribellarsi e finisce col rendere omaggio alla tradizione (3). La posizione spirituale con cui codesto scrittore si presenta sulla scena letteraria, è il *culto dell'io*. Il *culto dell'io* che può formularsi come un *sentio ergo sum* (posizione antipodica al *cogito ergo sum* del Descartes, a conclusione di un periodo di tre secoli d'illuminismo scientifico) conduce all'irrazionalismo ricettivo, come il *cogito ergo sum* conduceva al razionalismo costruttivo. La formula barresiana è ponte di passaggio dal positivismo al pragmatismo, che è, a suo modo, un idealismo: dall'analisi psicologica, che meccanizza e dissecca la vita, all'amore; dalla chiara e fredda coscienza all'incosciente emotivo; dall'ideologia all'energia. Transizione tutta di ragionamento, chè col fatto stesso di mirare deliberatamente all'energia, il Barrès dimostra di non averne in sè una sorgente spontanea. Anzichè calma e sicura forza, il risultato di tanto sforzo sarà febbre: *fièvre*, la parola che ricorre così sovente in questo scrittore. Onde il bisogno di montarsi la testa e di mantenere in sè la temperatura spirituale necessaria: il critico diventa un tastapolso di sè medesimo; si inocula un'ideologia e ne registra l'effetto sul suo sistema nervoso; anzichè abbandonarsi, si sorveglia di continuo; più spesso che artista, egli sarà un pedagogo. Pedagogo l'idolatra dell'*io*, che studiosamente allontana ogni elemento perturbatore del suo eburneo solipsismo; pedagogo l'idolatra del gruppo, della nazione che a bella posta eleva barriere e protezionismi pensandosi di mantenere intatti gruppo e nazione. E culto dell'io e nazionalismo, che non è se non un allargamento del primo, sono le due maschere d'un unico sentimento fondamentale di vuoto, di debolezza; bastioni artificiali a tutela d'una vitalità insufficiente. Nichilismo: ecco quel che si nasconde dietro l'opulento sfoggio di esaltazioni e d'ideologie: un nichilismo che si conosce e che soffre di sè. Tale la dialettica dello spirito del Barrès, come la tratteggia il Curtius, che forse non avrebbe fatto male a insistere sull'aspetto pragmatistico e pedagogico del pensiero barresiano. Da un punto di vista estetico — *le culte du moi* — il pedagogo Barrès si porta a un punto di vista etico, sia pure nella sfera più ristretta di eticità: il che moralmente, se non artisticamente, sarà un guadagno. Incomincia con romanzi pedagogici del tipo di *À rebours* di Huysmans, ove l'interesse del pedagogo è puramente psicologico — coltivare nell'anima tutte le esperienze; e finisce con romanzi pedagogici del tipo dell'*Émile* di Rousseau — coltivare nell'anima solo certe esperienze. Una delle più appariscenti antitesi nel pensiero del Barrès (dico nel pensiero, nel *lógos*, di cui la fantasia è, in questo caso, ancella) è costituita dalle sue successive opinioni sull'esotismo e sul *déracinement*. Il rapporto di Marina a Maltère, nell'*Ennemi des lois*, trova il suo contrapposto in quello di Astiné a Sturel, nei *Déracinés*. Ambedue le donne sono straniere, una russa, l'altra armena; ed ecco come il Barrès, pedagogizzando. valuta gli effetti che esse producono sui rispettivi amanti.

Ennemi des lois (1892), pag. 137. « Ainsi « le sentiment qu'il gardait de Marina « avait permis à André *de ne pas s'en-* « *fermer, comme dans une coterie, dans* « *sa race*. Grâce à la compréhension que « lui faisait son amour pour cette étran- « gère, il n'était pas désorienté hors de « l'atmosphère où était éclos son rêve. « C'est l'enseignement de toute beauté « exotique. Beaux yeux de Roumains qui « troublez, sur le boulevard Saint-Michel, « le coeur des petites filles françaises, « *vous rompez pour elles ce qu'a de trop* « *étroit leur orgueil national*. Mais Ma- « rina ne lui éclairait pas seulement l'Al « lemagne, elle lui révélait sous les bru- « mes tout l'humain et l'universel ».

Ma i racconti di Astiné, nei *Déracinés* (1897), portano a questa conclusione (pagine 115, 116):

« Quand Astiné eut fini son récit, le « jeune homme désormais avait dans sa « conscience, comme un virus dans son « sang, *un principe par lequel devait être* « *gâté son sens naturel de la vie*... Sturel, qui subit l'invasion énervante de « l'Asie, *en croit d'abord sa clairvoyance* « *étendue. Quelle erreur!* Ce n'est pas une « plusvalue que lui laisseront ces grands « mouvements: les vagues sentiments qui

(3) Il puro artista invece (mi si consenta una generalizzazione grossolana, ma che in parte risponde a verità) comincia col seguire le orme d'un maestro o d'una tradizione e quindi sviluppa la sua personalità. Si pensi p. es. a Raffaello, a Mozart. Il critico creatore, appunto perchè critico, è, nel suo modo di pensare, determinato negativamente dal mondo circostante. Comincia con un netto distacco dalle opinioni del gregge (culto esagerato d'un genio, pedissequa imitazione di modelli che, attraverso gl'imitatori, si svuotano d'anima; ecc.) in un successivo momento il gregge che, come la buona femmina dell'antico proverbio, vuole buon bastone, adotta le nuove idee del critico, il quale nel vederle portate alle estreme e più assurde conseguenze dei seguaci, fa macchina indietro e torna alla tradizione. Nell'ultimo scorcio della nostra letteratura abbiamo abbondanti esempi di questa dinamica. Basti ricordare il caso di Giovanni Papini.

« l'envahissent ou qui, déjà présents en « lui, s'y développent, *ne valent que « pour le détourner de toutes réalités ou « du moins des intérêts de la vie fran- « çaise* ».

Nella seconda fase della sua arte il Barrès cerca a tutt'uomo di soffocare tutto che di spontaneo la voce della fantasia gli detta dentro. Chi più appassionato wagneriano di lui? Ma nella *Mort de Venise* (pag. 94), ecco il pedagogo intervenire e ammonire, a proposito del *Tristano*: « *Je ne souhaite à personne de se soumettre aux influences de cette sublime tragédie, car ce qu'elle met dans notre sang, c'est une irritation mortelle, le besoin d'aller au delà, plus outre que l'humanité*... ». Chi più romantico di lui? Ma corollario di nazionalismo egli crede che sia classicismo, e allora impone a sè stesso d'esser classico: « *mon amour de l'ordre* », (dice nella *Mort de Venise*, pagina 19), « *amour auquel je m'oblige* ». Al che Don Abbondio potrebbe rispondere: L'amore, uno non se lo può dare. Un'anima simile cercherà di rovinare il patrimonio artistico, sia pur non cospicuo, che madre natura le ha dato. Soffocherà sotto la tesi il libero svolgimento dei caratteri in un romanzo, e invece di uomini ci presenterà fantocci — figure ideali contrapposte a caricature —; e i loro conflitti e le loro azioni, anzichè da una necessità, appariranno regolati da un capriccio di casuista. Ciò nota il Curtius a proposito di quel gruppo di romanzi che va sotto il titolo di *Les Bastions de l'Est;* ma una più chiara dimostrazione dei peccati commessi dal Barrès contro la propria fantasia sarebbe stata desiderabile, se il Curtius si fosse proposto specialmente un giudizio estetico. In questo caso era da mettersi bene in luce quale sia, libera da superstrutture intellettualistiche, l'intuizione del Barrès artista. La sentiamo in accenti spontanei come questo (*Sous l'oeil des barbares*, pag. 168-69):

« Lourds soirs d'été, quand sorti de la « ville odieuse, pleine de buée, de sueur « et de gesticulations, j'allais seul dans « la campagne et, couché sur l'herbe « jusqu'au train de minuit, je sentais, je « voyais, j'étais enivré jusqu'à la migrai- « ne d'un défilé sensuel d'images faites « de grands paysages d'eau, d'immobilité « et de santé dolente, doucement consolée « parmi d'immenses solitudes brutalisées « d'air salin ».

Aigues-Mortes, Venezia sono le patrie nostalgiche del Barrès, luoghi dove la bellezza si macera sotto l'ombra imminente e invadente della morte, e non è più bellezza sana, ma bellezza febbricosa: « *mon inclination ne sera jamais sincère qu'envers ceux de qui la beauté fut humiliée* ». (*Le jardin de Bérénice*, pag. 44). Le pagine più sincere del Barrès restano pur sempre quelle ov'egli s'abbandona alla sua melanconia sensuale, o dove descrive l'aspirazione d'un'anima a una perfetta sintesi tra la religione tradizionale e gli elementi mistici di una religione individuale (*La Colline inspirée*): chè appunto quella particolare sensualità lo dispone a comprendere il misticismo. L'elemento sensuale nell'opera del Barrès andava pure esaminato più attentamente di quel che il Curtius non faccia, anche per mostrare come talvolta non si elevi a rappresentazione d'arte, non diventi luce, ma resti fiamma fosca, non ardore ma febbre, non espressione ma espressionismo (4).

Ma, come ho avvertito in principio, lo studio del Curtius involge tutto l'uomo, e traccia la storia, oltrechè d'un artista, d'un pensatore che con le sue opere ha preparato il terreno alla *Revanche*. Storia molto istruttiva anche per noi italiani, specie in un momento come il presente, in cui la restaurazione di valori tradizionali minaccia di degenerare in moda e in vana etichetta, ove un caldo e spontaneo bisogno spirituale non ne sia l'origine prima.

MARIO PRAZ.

J. SCHRIJNEN, *Einführung in das Studium der indogermanischen Sprachwissenschaft*, übersetzt von W. FISCHER. — Heidelberg, Winter, 1921, pp. 340. L. 20.

Sebbene non manchino in Germania manuali elementari di linguistica, è stata un'ottima idea del Winter quella di pubblicare una traduzione tedesca dell'Introduzione allo studio della linguistica indo-europea di J. Schrijnen, professore all'università di Utrecht.

L'opera consta di due parti distinte, un trattato di linguistica generale, con speciale riguardo delle lingue indo-europee e soprattutto del greco, del latino e del germanico, e un trattato di fonetica comparata indo-europea. Mi limiterò a render conto, per i lettori della *Cultura*, della prima parte del libro, come quella che offre migliore occasione di discutere alcuni problemi di carattere generale.

Anzitutto conviene dire che l'informazione dello Schrijnen è molto larga e le sue note bibliografiche sono preziose per un primo orientamento nei vari campi linguistici.

L'A., dopo uno sguardo generale alla storia della linguistica, studia successi-

(4) È notevole la predilezione del Barrès per quelle opere d'arte ove l'artista « poursuivit passionnément l'expression, parfois même aux dépens de la beauté ». Il barocco ha trovato un esaltatore nel Barrès, quando tutti andavano in estasi pei primitivi e pel Quattrocento fiorentino. E il Barrès è tra gli scopritori del Greco. Uno degli eroi da lui prediletti è il Byron: e in questo caso egli ha confuso davvero espressione con espressionismo.

vamente lo scopo e i metodi di essa, la partizione, la diffusione, i legami di parentela delle lingue indo-europee, e poi via via in capitoli speciali considera la linguistica nei suoi rapporti con l'etnografia, la sociologia, la psicologia.

Non possiamo non dar lode allo Schrijnen dell'eclettismo, con cui egli si sforza di rispondere alle varie esigenze che da diversi campi si sono manifestate; ma tutto questo andava, ci sembra, ordinato, concordato, meglio fuso: non basta un moderato ed equanime giudizio su opinioni non raramente discordi, se quanto in esse si riconosce di vitale non viene armonizzato e prospettato da un unico punto di vista.

Così, dopo che a pp. 39-41 si è definita la linguistica da un punto di vista storico-comparativo, non si può parlare « a guisa d'aggiunta » (*anhangsweise*) della distinzione del De Saussure fra linguistica sincronica e linguistica diacronica: o se ne tace, o, se si accetta, bisogna fare la distinzione *in limine*.

Così, nel II Capitolo si parla di parentela psicologica, genealogica, culturale delle lingue, nel IV delle relazioni di parentela delle lingue indo-europee, nell'VIII di lingua e popolo: argomenti tutti strettamente collegati e che non si possono che trattare insieme.

Così, nell'ultimo capitolo (della parte generale), dedicato alla « dottrina dei significati o semantica », si dànno una « spiegazione tratta dalla storia della cultura » (*kulturgeschichtlich*) e una « spiegazione psicologica »; e poi, sempre a guisa d'aggiunta (*jetzt mögen... folgen*), una « divisione formale » e una « divisione logica »: con troppo brevi parole lo Sch. si sbriga dei rapporti fra queste « spiegazioni » e « divisioni » che andavano rigorosamente coordinate o subordinate, anzichè messe insieme alla svelta.

Ma dappertutto, come si è accennato, si nota il lodevole sforzo dello Schrijnen di informare il lettore delle correnti di studi anche più moderne: un esempio sono le pagne dedicate alla *geografia linguistica* (pp. 96-102), cosa rara in un manuale di linguistica indo-europea. Senonchè, se allo studioso può interessar di sapere se è meglio raccogliere i materiali con inchieste dirette o indirette, e simili cose, sarebbe stato invece strettamente indispensabile mostrargli un po' davvicino che non si può fare della linguistica senza risolverla nella storia, cioè bisogna sforzarsi di liberare ogni problema dalle pastoie di classificazioni astratte e di illuminarlo « cronologicamente » e « geograficamente »: da questa ultima esigenza nascono gli atlanti linguistici e gli studî che li concernono.

Un esempio caratteristico dell'importanza radicale che ha nei nostri studi la geografia linguistica si può avere da un attento esame del problema del *tocarico*, accennato più volte dallo Schrijnen (pagine 51-52, 66-68, 289-90). Si tratta, com'è noto, della lingua indo-europea non iranica rivelata agli studiosi dalle spedizioni tedesche e francesi degli anni 1902 e seguenti nel Turkestan orientale. Per spiegare le sue somiglianze con le lingue italiche e celtiche, alcuni studiosi, fra cui lo Schrijnen, suppongono migrazioni non attestate e difficilmente attestabili. In fondo l'articolo del più forte sostenitore di questa tesi, J. Charpentier, intorno a « La situazione etnografica dei Tocari » (*Zeitschr. der deutschen Morgenl. Ges.* LXXI, 347-88) non è che una ricca documentazione della nostra quasi completa ignoranza sull'argomento, dovuta alla scarsezza delle fonti. Se anche si accettino le prime conclusioni dello Charpentier (p. 377), che « i Tocari erano un popolo indo-europeo di origine non iranica, soggetto a una stirpe di Irani puri, che più tardi si chiamò degli Alani », è forza riconoscere che non fila altrettanto bene il resto del suo ragionamento. I Tocari, viene egli a dire pressappoco, hanno una lingua che presenta alcune affinità con le lingue del gruppo italo-celtico (*centum* = *kant*, - *r* medio-passivo): è probabile dunque che siano un ramo di italo-celti migrato anticamente in Asia. Ma d'Italici non si può trattare: dunque si tratterà probabilmente di Celti, notoriamente (nell'antichità) prolifici e facili alle migrazioni. Il ragionamento pare che corra, ma perchè, in mancanza di prove storiche, lo potessimo accettare come valido, bisognerebbe che si dimostrasse che i tratti comuni fra l'italo-celtico e il tocarico sono *comuni innovazioni*. Ora, non è invece più probabile che essi rappresentino la conservazione di una fase più antica ai due opposti estremi di un territorio che sarebbe stato conquistato al centro da un'innovazione? Così anche in questo caso avrebbe valore l'ipotesi del Meillet che la distribuzioni geografica dei gruppi linguistici indoeuropei, quale ci è nota in epoca storica, rispecchi, quanto all'ordine rispettivo dei singoli gruppi, le condizioni preistoriche. Si avrebbe insomma sanscr. *çatam*, avest. *satem*. lit. *szimtas*, ant. sl. *suto* contro cimr. *cant*, lat. *centum*, gr. *he-katon* da una parte e tocar. *kant* dall'altra. Finchè questa ipotesi (sostenuta principalmente dal compianto G. Campus, *Due note sulla questione delle velari arioeuropee*, Torino 1916, pp. 3-12) non venga dimostrata fallace, non vedo perchè, in linea di metodo, debba esserle preferita l'altra. Rimando qui a un recente lavoro del Terracini, *Questioni di metodo nella linguistica storica* (in *Atene*

e Roma, N. S., II, 1921, pp. 31-47 e 99-116: cfr. specialmente, per la nostra questione, p. 112), che se anche lasci in qualche punto perplessi, merita di venir segnalato per l'acume e la misuratezza con cui sono trattati alcuni problemi che toccano le basi stesse della nostra disciplina.

Fra le numerose questioni generali in cui sono lieto di trovarmi d'accordo con lo Schrijnen, ricorderò le sue assennate parole intorno al controverso problema della lingua internazionale (pp. 80-81): «.... una tale lingua artificiale è molto desiderabile come lingua ausiliare per diminuire la dispersione di energia che è altrimenti inevitabile per la diffusione delle idee all'infuori di ristrette cerchie nazionali ». Riserve ancor minori di quelle dello Schrijnen farei anzi intorno all'improbabilità d'una differenziazione dialettale quando si fosse giunti a introdurre una lingua ausiliare unitaria: il sentimento costante d'un contatto « esclusivo » con l'estero sarebbe il miglior riparo contro questa differenziazione (si cfr. quello che lo stesso A. dice a p. 94 e 115 intorno alla forza centripeta delle lingue e al fattore sociale dell'integrazone).

Mi si consenta ora qualche osservazione di carattere più particolare, specie nel campo neolatino, dove lo Schrijnen sembra meno direttamente e largamente informato che negli altri campi.

P. 49. I Valacchi (e i Moldavi) si chiamano *Români* e la loro lingua *română* (non *Romani e Romania* (1)). P. 71. Invece di ital. *casuccio, caserna* si legga *casuccia, caserma*: questa parola del resto non è un derivato di *casa*, come ha dimostrato il Paris, *Mém. soc. ling.* I, 287 (= *Mélanges linguistiques*, Parigi 1906-09, pp. 517-520). - P. 98. Il Rodano non si deve considerare in generale un confine, ma anzi un ottimo veicolo di trasbissione linguistica. - p. 120. E' inutile citare, oltre al francese *joie*, l'italiano *gioia* per la derivazione dal neutro plurale *gaudia*, dato che la forma italiana deriva dalla francese. - P. 149. Secondo lo Schrijnen (che qui probabilmente ha attinto dal Wundt, *Die Sprache*, I, 2, 468), *palatium* sarebbe venuto al significato di « reggia », dalla casa aurea di Nerone, « costruita sul colle Palatino ». A parte il fatto che la *domus aurea*, ricostruita dopo l'incendio del 19-27 luglio 64 sui resti della *domus transitoria*, si stendeva invece nella valle fra Palatino ed Esquilino (cfr. Tac. *ann.* XV, 39, Suet. *Nero* 31) (2), la spinta al nuovo significato venne certo al nome dalle costruzioni sul Palatino fatte da Augusto: si ricordi specialmente il passo di Ovidio, *Met.*, I, 175-176, in cui si parla della reggia celeste:

> *Hic locus est, quem, si verbis audacia detur,*
> *Haud timeam magni dixisse Palatia caeli*

Siamo, al più tardi, all'8 d. C.; Nerone nacque una trentina d'anni dopo.

P. 166. *Capriccio* con ogni probabilità non deriva da *capra*, ma va connesso con *capo* (cfr. Pascal, *St. fil. rom.* VII, 241-42. Salvioni, *Giorn. stor. lett. ital.* XXVIII, 207: l'etimo è accolto dal Meyer-Lübke, *Rom. etym. Wört.* 1668).

Anche qualche rinvio bibliografico, specialmente ad opere italiane, si potrebbe aggiungere o ritoccare, p. es.: P. 4. Il libro di B. Delbrück s'intitola *Einleitung in das Studium* DER INDOGERMANISCHEN SPRACHEN e la VI edizione è del 1919, non del 1920. - P. 20. Sulle dottrine etimologiche degli antichi cfr. l'introduzione al libro del Ceci, *Le etimologie dei giureconsulti romani*, Torino 1892. - P. 22. Sulle dottrine linguistiche medioevali cfr. P. Rota, *La filosofia del linguaggio nella Patristica e nella Scolastica*, Torino 1909. - P. 77. Sull'alfabeto converrebbe fare un rinvio, sia pure riservato o negativo, agli studi del Flinders Petrie. - P. 123. Sull'*argot* di guerra, meglio che al Sainéan valeva un richiamo al Dauzat, *L'argot de la guerre*, Parigi 1918 (2ª ed. 1920) o all'Esnault, *Le poilu tel qu'il se parle*, Parigi 1919.

Ma non vorrei che queste critiche finissero col dare del libro una cattiva impressione, ciò che è ben lontano dal mio pensiero e dal mio intento. Il libro è una miniera di eccellenti informazioni, anche se non del tutto moderno e limpido nel suo disegno fondamentale: sarà, comunque, grandemente utile, e non solo ai principianti.

BRUNO MIGLIORINI.

(1) Si tratterà forse qui di errori di stampa, come a pag. 3 *Contureau* per *Couturat*, a pag. 56 *Latter. Rh. Mus.* 69, 164 per *Lattes* 69, 464; a pag. 89 *Nyrofinnisch* per *Ugrofinnisch*; a pagina 113 *jokey* per *jockey*: a pag. 152 *valetto* per *valletto*, ecc.

(2) Marucchi: « *Le Palatin fut momentanément abandonné par Néron, qui tenait à se singulariser en toutes choses.* La place lui aurait manqué pour la maison de ses rêves: il l'éleva sur les pentes de l'Esquilin ».

CRONACA

GERGO FILOSOFICO. — Il signor ALBALAT è un campione della stilistica, e di quella perfettamente identificabile colla vecchia retorica. Lo dicono i titoli stessi di alcune sue opere: *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons; Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*.

Si comprende quindi come egli abbia potuto scrivere nel *Correspondant* un articolo: *Les ravages du style philosophique*, nel quale, a salvaguardia del bello scrivere, ch'è una gloriosa tradizione in Francia, egli si accanisce contro il soverchio tecnicismo del linguaggio filosofico. Appetitosa la raccolta ch'egli fa di termini filosofici strettamente tecnici, divenuti luoghi comuni; i quali, però, proprio perchè divenuti luoghi comuni, in base, evidentemente, a una ineluttabile necessità, dovrebbero smontare il suo sdegno. Non meno attraente il contrasto nel quale egli dispone passi pressochè incomprensibili di filosofi del XIX secolo — tra i quali figurano perfino Cousin e Maine de Biran — e la prosa del Renan, mirabilmente limpida anche quando tratti l'imbrogliatissima materia teologica.

Ma, insomma, non gli si può senz'altro dar ragione, già solo se si consideri che la filosofia accede necessariamente a un linguaggio irto di tecnicismi non appena dalle generalità, che bastano alla conversazione, essa si avvia verso problemi pur sempre determinati nella loro vastità. « Ragione », « anima », « spirito », e via dicendo, son termini che, proprio in quanto hanno assunto un significato medio nell'uso dalla conversazione, non dicono più nulla, da soli, di chiaro e di preciso.

Il signor Albalat avrebbe quindi dovuto porre il problema così: se ci abbiano ad essere o no dei filosofi. E implicitamente egli, messosi in una via senza uscita, se lo pone e lo risolve; quando scrive: « La philosophie qui prétend tout savoir, aboutit à tout ignorer ». Perchè di qui ci par si possa conchiudere ch'egli non vuol più filosofi.

Nel che noi non possiamo seguirlo, come non possiamo esser con lui nel caricare sulle spalle dei poveri Tedeschi anche la colpa di aver creato il gergo filosofico. Un gergo filosofico c'era già nel medio evo, all'epoca della scolastica: gergo di classe, inalterabile a rischio di fuoco. Se Descartes fu, come certo al signor Albalat piacerà sentirsi ripetere, l'emancipatore della ragione, fu lui che indirettamente autorizzò i filosofi a parlare ognuno un proprio linguaggio, fuori, anzi contro ogni tradizione.

Ma la verità è che il malumore del signor Albalat è causato da quello che oggi succede. Oggi si abusa da tutti, dappertutto, perfino nei giornali quotidiani, di linguaggio filosofico. Esso serve comodissimamente a dissimulare la mancanza di cognizioni precise; e diventa quindi il pascià di quelle molli odalische che si chiamano Pigrizia, Ignoranza, Vanità, e via dicendo. *c. d. l.*

RELATIVISTI CONTEMPORANEI. — Sotto questo titolo ADRIANO TILGHER ha pubblicato recentemente un opuscolo che è già giunto alla terza edizione. (Roma, Bardi, 1921, L. 3). Il volumetto — che è preceduto da una prefazione di Mario Missiroli — contiene alcuni saggi su Hans Vaihinger, Albert Einstein, Louis Rougier, Oswald Spengler e infine sull'idealismo attuale del Gentile.

Il Tilgher si propone di dimostrare come il pensiero contemporaneo sia essenzialmente relativista e come perfino l'idealismo del Gentile — nonostante gli sforzi per affermare un Io trascendentale, e cioè lo spirito assoluto — finisca con lo spezzare l'atto puro in infinità assolutamente equivalenti, giungendo così al relativismo e all'individualismo.

Il Tilgher conclude il suo studio con alcune osservazioni sui caratteri più importanti del relativismo di cui ha discusso nei saggi precedenti e cerca di fissarne le conseguenze etiche. Fine della vita non può essere che l'azione per l'azione, l'azione fine a sè stessa e cioè, in fin dei conti, l'azione che è negazione: la rivoluzione.

DANTE. — Alla storia degli amori di Dante dedica pagine assennate e mature EMANUELE CIAFARDINI, in un volumetto denso di cose: *Tra gli amori e tra le rime di Dante* (Napoli, Federico Ardia). Contro la tesi del d'Ancona, che aveva

tentato di unificare gli amori di Dante in quello per la donna gentile, unica e non duratura infedeltà del poeta, l'autore afferma, non a torto, « che noi non possiamo modellarci un Dante secondo i nostri desiderii o i nostri ideali, un Dante scevro e puro di certi tentennamenti, di certe debolezze o infrazioni da cui vanno immuni ben pochi » (pag. 7). La breve durata dell'amore per la donna gentile (« s'avea lasciato possedere alquanti die »), la gravità del severo rimprovero di Beatrice (v. 124-138 c. XXX del Purg.) sono argomenti che ribadiscono efficacemente la tesi del Ciafardini, ai quali oggi hanno portato un contributo efficacissimo le ricerche del Barbi, che aspettano ancora chi ne sappia trarre tutte le conclusioni (*Studi dant.*, I).

A parte certe attribuzioni di poesie che dantesche non sono (come, per es., le sestine *Amor mi mena* e *Gran nobiltà*), o di poesie che a Dante non si potrebbero attribuire senza eccessive riserve (come la ballatetta *In abito di saggia messaggera*), a parte certe debolezze esegetiche, questo volume è un pregevole contributo agli studi sul Canzoniere, perchè meditato con diligenza e serietà, e maturato da una seria conoscenza della poesia di Dante.

c. g. c.

Il risveglio di Dante. — « Qu'a donc fait Dante pour occuper les deux mondes après six cents ans? Quels épigones ont prolongé son action jusqu'à nous? » Ecco i quesiti da cui muove A. Counson in un articolo nelle *Revue de littérature comparée* (luglio-settembre 1921); ma, poi, si perde per entro al tema, ch'egli già trattò una quindicina d'anni fa: la fortuna di Dante in Francia. Nè la trattazione, necessariamente bibliografica, di tal tema può essere avvivata da prosa d'occasione come questa: « Issus de l'Homère toscan, cinq siècles et cinq génies ont nourri l'Italie, c'est-à-dire la Renaissance, de tendresse et de raisonnements, de chefs-d'œuvre et découvertes, de victoires et de lois. En forgeant le langage de Pétrarque, de Machiavel, de Michel-Ange, de Galilée, de Bonaparte, l'auteur de la Commedia n'avait-il pas préparé le style du sentiment et celui de la raison d'État, les merveilles de Saint-Pierre et la science expérimentale, et jusqu'au Code civil? »

Nello stesso fascicolo J. Lazat studia *Les idées de Charles Nodier sur la poésie épique*. Ch. Nodier, che tanta parte ebbe nella costituzione ufficiale del romanticismo in Francia, tenne nell'estate del 1808 un corso a Dôle. Qui si pubblicano gli appunti, ben nutriti, che del corso prese un uditore, e più specialmente il capitolo sull'epopea, che è un po' d'attualità, poichè vi si parla della *Divina Commedia*, sia pure fugacemente e in termini abbastanza generici.

Dante in Francia nel secolo XIX. G. Maugain, noto agli studiosi per più d'un lavoro sulle attinenze tra letteratura italiana e letteratura francese, s'è accinto a uno studio d'insieme sulla fortuna e l'influenza di Dante in Francia nel XIX secolo.

Il secentenario di Dante in Germania — La Germania ufficiale e letteraria ha preso parte assai viva ed in forme molteplici alla celebrazione del secentenario di Dante. Già il 3 luglio ebbe luogo nello Staatsopernhaus di Berlino una solenne manifestazione con l'intervento delle supreme autorità del Reich. Il prof. Ernst Troeltsch dell'Ateneo berlinese parlò sul Monte del Purgatorio. Il 14 settembre, per disposizioni superiori, è stato commemorato da professori e maestri in tutte le scuole della Prussia. Non c'è poi giornale, dai grandi quotidiani ai periodici, che in questa occasione non abbia pubblicato articoli commemorativi, e non pochi hanno dedicato alla celebrazione dantesca addirittura un Extrablatt. Degno di rilievo è altresì il fatto che i maggiori giornali invitano gli eruditi itaiani a parlare, in questo giorno, di Dante al pubblico tedesco. Infatti la *Frankfurter Zeitung* pubblicò un articolo dello Zingarelli, degno dell'autore e della occasione, e il *Berliner Tageblatt* un sunto di un saggio del Croce.

La letteratura dantesca che ha visto la luce in questa occasione è tanto ricca che si può accennare soltanto ai lavori più importanti. La Casa Editrice Insel-Verlag di Lipsia ha pubblicato, in due volumi, le opere complete di Dante nella lingua originale, sotto il titolo: *Opera omnia Dantis Aligherii*. L'introduzione fu dettata da Benedetto Croce. Una splendida edizione artistica della *Divina Commedia* uscì presso l'Amalthea - Verlag di Lipsia e Vienna con 60 fotografie a colori, da originali di Franz von Bayros. Inoltre pressochè tutte le vecchie traduzioni tedesche della D. C. si pubblicarono in nuove edizioni e buon numero di nuovi tentativi furono fatti per rendere in tedesco il sublime poema, fra i quali ricordiamo le versioni del Federmann (Monaco, C. H. Beck), del Bassermann, noto per le sue *Orme di Dante in Italia*, dello Zoozmann, del von der Trenck. Quanto alla letteratura critica, già l'anno scorso uscì il forte volume dell'Annuario della Nuova Società Dantesca Germanica. La casa editrice C. H. Beck di Monaco, che si è specializzata nelle opere e biografie letterarie, ha poi pubblicato due volumi; uno di Konrad Falke, di 750 pagine con illustrazioni destinato ai dantisti e specialisti; e l'altro di Otto Kahn di 156 pagine, lavoro agile, chiaro e molto accurato, scrupo-

losamente basato sulla formula critica: «spiegare Dante con Dante», il quale vuol servire al lettore tedesco di guida per il mondo dantesco e per il testo italiano del Poema. Un lavoro assai pregevole è il *Dante* di HERMANN HEFELE (presso Fromann di Stuttgart), il quale contiene alcuni saggi sul Poeta, del quale ottimamente riesce a mostrare la personalità artistica nel suo progressivo svolgimento. Infine l'ecclesiastico JAKUBCYK ha pubblicato presso la casa Herder di Friburgo un volume che, fra l'altro, contiene una rassegna dei più notevoli libri tedeschi, pubblicati finora su Dante.

UNA NUOVA EDIZIONE DEI CANTI DEL LEOPARDI. «Fra i giovani che pensano e che lavorano a poco a poco si fa strada la netta e piena coscienza che la tradizione deve rivivere: rinnovarsi, sì, ma rivivere. E questa coscienza assume la forma caratteristica di uno studio sempre più vasto e diffuso della poesia e del pensiero del Leopardi. Non è un ritorno al Leopardi, che è sempre stato letto e studiato in Italia; è piuttosto ciò che si potrebbe vichianamente dire *la discoverta del vero Leopardi*». Così VALENTINO PICCOLI nell'introduzione ad una nuova edizione da lui annotata dei *Canti* del Leopardi (Torino, Paravia, 1921, pp. 286, L. 9.50) caratterizza il recente rifiorire di studî e pubblicazioni leopardiane.

Constatando che « il carattere emergente da tutta la vita del Leopardi » è la solitudine, il P. ha dato forse la chiave per intendere questo rinnovato studio del poeta, in un momento in cui, come non mai, nella vita politica e nella vita sociale, tutto ci fa sentire il nostro isolamento come nazione e come individui, e ci spinge a cercare, nei colloqui con i grandi del passato, la nostra ragione di essere.

Il Gentile ha recentemente provato la organica inscindibile unità delle *Operette morali;* il Piccoli si astiene dal rimaneggiare l'ordine tradizionale dei *Canti*, analogamente ravvisando nella serie « un'opera fondamentalmente unitaria, una specie di vasto poema lirico, nel quale ogni canto ha la sua posizione definitiva, determinata dal poeta non a caso, ma per ragioni soggettive che devono essere rispettate ».

Un altro dei criteri fondamentali dell'edizione è stato quello di ridurre al minimo i riscontri con passi di altri autori; nulla provano le analogie di frasi, di immagini, di argomenti se è diversa la profonda sostanza animatrice.

Veramente avremmo voluto larghe eccezioni a questo principio per quei casi in cui la reminiscenza ha per l'autore un particolare valore di evocazione. Per fermarci ad un esempio, gran parte del sapore ironico della *Palinodia* nasce dal confronto mentale con passi notissimi, a cui il L. palesemente vuol alludere: si confrontino i versi 38-39, 46-47, 97, 135-138, 271-272, ecc. con i passi corrispondenti della quarta egloga virgiliana.

Nell'insieme però non potremo che lodare il proposito del P. di far del suo commento « uno strumento che agevoli, non un ingombro che inceppi », tanto più che egli lo ha saputo ottimamente attuare.

b. m.

GIOACCHINO BELLI. — In occasione di una recentissima ristampa delle poesie di Belli (ediz. Sonzogno) SILVIO D'AMICO, nell'*Idea Nazionale* del 2 novembre, tenta, felicemente, una valutazione estetica della poesia del Belli, mostrando come questa si sia perfettamente inquadrata nella forma del sonetto:

« E' chiaro che Gioacchino Belli s'era già fatto la mano, nei decenni trascorsi in vacue esercitazioni letterarie, a trattare i vecchi metri italiani. Quando una ispirazione improvvisa, di natura non dissimile da quella che persuase Dante a scrivere la *Comedia* in volgare, lo trascinò naturalmente a dare le rudi forme romanesche alla nuova opera sua, egli si trovò a disporre di una lunga esperienza tecnica. Precorrendo, come ogni vero poeta, le cosidette conquiste della Estetica futura, egli abbandonò di colpo tutti i formulari retorici che assegnavano all'arte questo o quell'altro scopo, unicamente per scrivere come amore gli dettava dentro. E arrivò forse pel primo, fra i nostri togati fabbri di versi, a quella scioltezza assoluta, scevra d'ogni impaccio, per la quale sembra che la frase coincida spontaneamente con le undici sillabe, il periodo con la strofe; senza un'inversione, senza una forzatura; cosa ignota *anche oggi* alla massima parte degli stessi autori dialettali (salvo alcuni dei romaneschi venuti dopo di lui, e tutti figli suoi).

In verità non sappiamo per quanti altri poeti, in questa nostra letteratura di sonettisti, il sonetto sia veramente stata la forma necessaria e perfetta come pel Belli.

E' che nella simmetria del sonetto il senso romano e perciò architettonico di Gioacchino Belli si espresse con una soddisfazione intima. Questa forma quadrata era troppo consona al quadrato spirito del popolano di Roma e al suo dialetto: il più chiaro e determinato nella nostra chiara e determinata lingua: aborrente dalle terminazioni in consonante, dagli sdruccioli, da ogni sfumatura vaga e imprecisa, amante del vocabolo duramente battuto, della robustezza degli accenti tronchi, dell'espressione definita, concreta, pesante.

Così Gioacchino Belli dovè giungere naturalmente, in poco tempo (e i pre-

gressi della sua poesia, confrontando le date, sono d'una rapidità incredibile). a *pensare* in sonetti. Contemplando, ascoltando e poi accingendosi a ritrarre, tutto gli diveniva sonetto tra mani. La ferrea misura dei quattordici versi lo costringeva automaticamente alla selezione, alla concentrazione, all'estrazione della quintessenza dalla sua materia ».

EUGENIO DONADONI ha raccolto in un volumetto, ricco d'idee e di cose, alcuni suoi scritti già editi, ma rarissimi ed introvabili, insieme ad altri del tutto nuovi. (*Scritti e discorsi letterari.* Firenze, Sansoni, 1921, pp. 416). Riservandoci di farne più ampio resoconto, ci limitiamo, per ora, a darne il sommario: *Nel centenario della nascita di G. Leopardi - I Paralipomeni del Leopardi - Nel sesto centenario della visione dantesca - Gesù - V. Alfieri - Fr. Petrarca - Le tre donne della Commedia - Giosue Carducci - Personaggi di autorità nei Promessi Sposi - La dottrina nei Promessi Sposi - I valori umani della poesia - Attori sopraumani nella Commedia.*

IL CENTENARIO DI LA FONTAINE è stato festeggiato dalla *Revue Critique des Idées et des Livres* con un numero speciale (25 giugno) a cui han collaborato quattro eleganti paladini del neo-classicismo francese, i signori Jean Rivain, Eugène Maréan, André Thérive e Xavier de Courville. A coloro che accusano la critica maurrasiana di cospirare a una uggiosa fioritura di poesia moralistica, sermoneggiante, inamidata, professorale e oratoria, questi giovani critici rispondono (e in questo hanno buon gioco) esaltando la vita e l'arte di La Fontaine, uomo che seppe godersi appieno il suo paradiso terrestre, poeta rimpinzato di letture classiche, ma che queste aveva cercato non come un farmaco stomachevole, bensì come un cibo delizioso. Se c'è un poeta che impersoni il classicismo inteso non già come cappa di piombo, ma come vita armoniosa e feconda, questi è proprio La Fontaine. Una poesia saggia come la sua, materiata di realismo e di esperienza, nata in una testa perfettamente quadra, è nello stesso tempo carica di sensibilità e può così trasportarci nel mondo incantato dei sogni: questo afferma, con formule felici e delicati accenni, il signor Rivain. E proprio la sensibilità del Bonhomme, che s'indovina in cadenze squisite e in sottintesi inimitabili, è il miglior argomento da opporre alle accuse di carattere moralistico che fanno al poeta certi critici pettegoli e sfaccendati: tale la conclusione a cui giunge il signor Marsan, il quale passa in rassegna quelle accuse e tutte le ribatte con bel garbo ironico, prendendo come misura di moralità, dal suo punto di vista perfettamente classico, non già questo o quel particolare della biografia di La Fontaine (non tutti, del resto, storicamente accertati), ma l'opera sua stessa, che ce lo dimostra tutt'altro che l'egoista poltrone e pigolone descritto da que' critici. Il signor De Courville, in un fresco bozzetto, ci resuscita La Fontaine tra gli antichi e i moderni gli uni contro gli altri armati: chi più di lui, figlio non spurio de' classici, doveva sentirsi accapponar la pelle alle arringhe pedantesche degli uni e alle sofistiche smargiassate degli altri? Più delicato è il problema che si pone il signor Thérive e alla cui soluzione egli giunge attraverso una *causerie* ch'è una maraviglia di finezza: perchè La Fontaine piace oggi più ai letterati che ai poeti ed è più apprezzato come stilista che non come poeta? Poeta spontaneo quant'altri mai, nato ai freschi voli e alle commozioni profonde, non volle mai incoronarsi di codeste qualità eminentemente poetiche come di un'infula sacerdotale e non prese mai troppo sul serio la poesia intesa come vaticinio o rito sublime, mentre prese molto sul serio la tecnica, questo strumento indispensabile del gioco delizioso ch'era per lui la poesia, e ne seppe in breve tutt'i segreti. D'altra parte, appunto perchè poeta nato e tecnico consumato, sentì che la sintassi ormai fissata, comune alla prosa e alla poesia, inceppava troppo, co' suoi procedimenti logici, discorsivi e oratòri, il libero slancio della grande poesia, ed egli, che pur aveva tutte le qualità richieste per l'ode pindarica o per il dialogo drammatico, preferì darsi alla poesia leggera — favole e novelle — che sfuggiva alla postuma tirannia di Malherbe e permetteva i saporiti arcaismi grammaticali e lessicali. In questi il poeta ritrovava quella libertà personale che più tardi i romantici cercheranno altrove. Ma, a differenza dei romantici, La Fontaine non scuoteva nessun giogo, anzi accettava il fatto compiuto della dittatura malherbiana con tutte le sue conseguenze, tanto da sacrificarle una parte di sè. A prezzo di tale sacrificio, egli salvava la lingua poetica, ossia il poeta, senza annullarsi, dava in lui il passo allo stilista.

Anche nel *Mercure de Fance* (1º luglio) La Fontaine è stato degnamente ricordato. Il signor Gabriel Brunet ne considera l'opera dal punto di vista dell'arte di vivere e mostra come la saggezza del favolista — ben lungi dal coincidere con la morale convenzionale di certe sentenze posticcie appiccicate in fondo alle favole — è una saggezza che deriva in parte dall'epicureismo classico (piacere di sentirsi vivere, felicità nel contentarsi, cioè nel metter d'accordo la propria personalità con le leggi indefet-

tibili della natura) e in parte da quel realismo psicologico del secolo XVII che è, in fondo, pessimismo, o tale almeno doventa in La Rochefoucauld. Ma nulla di pessimistico è in La Fontaine, la cui parola stimola i torpidi e richiama i folli al senso della realtà, appunto perchè gli uni e gli altri possan godere della vita che è un bene. « Coloro — osserva il signor Brunet — che constatando le indiscutibili sofferenze che la vita porta con sè affermano che l'ordine del mondo è cattivo hanno in La Fontaine un avversario più risoluto di quel che sembri da principio ».

Si può concludere (sebbene il Brunet non giunga a questa conclusione) che la morale di La Fontaine, per quanto edonistica, non cessa perciò di esser una morale, con quelle limitazioni e restrizioni proprie d'ogni morale: anzi il realismo su cui essa si fonda fa che i suoi precetti siano, a volte, quelli stessi della morale tradizionale, che continuerà perciò a citar il favolista epicureo piuttosto che i moralisti ibseniani o tolstoiani.

Nello stesso fascicolo del *Mercure* il signor Georges Izambard discorre della conversione di La Fontaine, avvenuta, come si sa, poco dopo la morte di Madame de la Sablière, ossia due anni prima che morisse il poeta stesso. Storia o leggenda? Nessun dubbio per il signor Izambard che il giovane abate Pouget ricevette la confessione generale di La Fontaine e lo indusse ad abiurare solennemente i *contes infâmes* dinanzi ai delegati dell'Accademia e a gettare nel caminetto un'opericciola teatrale che doveva esser consegnata ai comici di lì a pochi giorni. Ma della propria missione l'abate Pouget dette due relazioni, l'una del 1709 (non destinata alle stampe e pubblicata soltanto nel 1846 da J. de Matter) e l'altra del 1717 (sùbito resa pubblica dal p. Desmolets), e tra le due c'è divario di particolari e di tono appunto perchè in quel quarto di secolo che va dal 1695 al 1717 la conversione di La Fontaine era divenuta un esempio celebre e l'abate Pouget, scrivendo pel pubblico, ci teneva a ostentare il proprio zelo in quella folgorante conversione di cui ora tutti parlavano. Lo zelante abate non accreditò tuttavia con la sua testimonianza alcuni particolari eminentemente drammatici: quello, cioè, del cilizio che sarebbe stato trovato sul cadavere di La Fontaine (cilizio doventato poi famoso grazie a un verso di Louis Racine) e quello del carrettino su cui il poeta avrebbe voluto farsi trascinare in giro per le vie di Parigi per sconfessare pubblicamente i suoi scritti licenziosi. Storia o leggenda, ancora una volta? Il signor Izambard non si pronuncia, pago di notare che nel 1693 La Fontaine non *si convertì*, ma *fu convertito*, e che ne' due anni di vita che gli rimasero il Bonhomme non era più lui, ma un povero vecchio demente in preda ad eccessi di delirio mistico. Conclusione affrettata, ci sembra: per arrivarci (e non è detto che ci si debba necessariamente arrivare) bisognerebbe rifar da capo il processo storico, che il signor Izambard ha appena appena imbastito, con grazia birichina che mal dissimula la fretta. Senza dire delle ammirevoli conseguenze che un moralista cattolico potrebbe dedurre anche dalla dubbia conclusione del signor Izambard. *p. p. t.*

MOLIÈRE. — Il 15 gennaio prossimo si compiono trecento anni dacchè Giambattista POQUELIN (poi Molière) fu portato al fonte battesimale (il giorno della nascita non è noto). La Francia si prepara a celebrare condecentamente questa grande data della sua storia letteraria. La Comédie Française, che già da due anni ha predisposto i suoi non tenui fondi a questo scopo, porterà sulla scena tutta la produzione del grande commediografo, comprese le *pièces* spettacolose d'una, come si può immaginare, costosa decorazione. Resteranno fuori solo il mal riuscito *Don Garcie de Navarre*, di cui parecchie scene furono poi calate nel *Misanthrope;* la tragedia-balletto *Psyché* a cui collaborarono Corneille, Quinault e Lulli; la *Pastorale comique*, frammentaria; *Les amants magnifiques* e *Mélicerte*, commedia pastorale eroica.

Si spera, anche, in un ristretto ciclo di conferenze tenute alla Sorbona da stranieri: Kipling, Maeterlinck, Ferrero, D'Annunzio. Cosa c'entra e ci può entrare Ferrero? Mah! *allez-y voir!*

AUTOGRAFI DI MOLIÈRE. — Non se ne potranno esporre, in occasione del suo prossimo tricentenario, come non se ne potettero, testè, esporre di Dante. A meno che non ci si contenti di due firme sue, una posseduta dalla Comédie Française, l'altra conservata nell'Archivio Nazionale.

Come mai? Neanche l'opera di un inquisitore accanito può spiegare una così completa scomparsa di quelle che pur dovettero essere una volta le carte di Molière. Comunque, vane, finora, le ricerche fatte. Vittoriano Sardou, genero di Eudoro Soulié, conservatore del Museo di Versaglia (l'ufficio che oggi ha Pietro de Nolhac) raccontava quanto segue.

Un giorno del 1820 circa un contadino si fermò con un carretto di carte davanti alla porta della biblioteca, a volta a volta reale, imperiale e nazionale, e chiese al portiere qualche impiegato per potergli mostrare le carte del signor Molière che gli dicevano d'un certo pregio. Era giorno di chiusura, e il portiere mandò con Dio lui e le carte

del signor Molière. E con Dio andarono, poichè non se ne seppe più nuova. Forse, diceva poi il Soulié, che faticose e interessanti ricerche avea fatte negli studi dei notai di Parigi e suburbio, forse quel contadino veniva da Feucherolles, un villaggio dei dintorni di Grignon, sulla strada da Versaglia a Mantes. Armanda Béjart, la moglie per la quale tanto soffrì il grande commediografo che tanto ci fa ridere, morto lui, non mancò di risposarsi a un signor Guérin du Tricher. Da costui ebbe un figlio, gracile e malaticcio, che fu allevato a Feucherolles, in casa del parroco, del quale più tardi sposò la nipote. Che conservasse ordinatamente le carte del suo... postumo padrigno è risaputo. Ma non si è mai saputo a chi le lasciò, quand'egli venne a morte nel 1708. Questo il discorso del Soulié a suo genero Sardou. Il quale, manco a dirlo, adoratore com'era di Molière, fece subito e a precipizio le due ore di strada carrozzabile che separano Feucherolles da Parigi, ed ivi compiè una altrettanto diligente quanto vana inchiesta.

LIBRI FRANCESI ALL'ESTERO. — Recentemente, nell'*Echo de Paris* «l'oncle Bernard» segnalava l'organizzazione d'una biblioteca circolante riservata all'uso degli Universitari — professori e studenti — delle nazioni amiche: Italia, Polonia, Cecoslovacchia, Rumenia, Jugoslavia, ai quali i prezzi elevati, aumentati del cambio, ecc., interdicono quasi completamente l'uso del libro francese e possono far preferire quello del libro tedesco. Ma quasi contemporaneamente a questa segnalazione dell'«oncle Bernard» la benemerita casa Larousse stabiliva a Vienna un suo rappresentante per le operazioni nell'Europa orientale. Suo compito sarà rendere accessibile a Polacchi, Rumeni, ecc. il libro francese, stampandolo là dove costan meno e la mano d'opera e le materie prime e tutta l'attrezzatura di stampa.

D. CAMARDA. — Piana dei Greci (Palermo) il 23 ottobre 1921 ha celebrato solennemente il primo centenario della nascita del suo illustre figlio, Domenico Camarda, fondatore della grammatica scientifica dell'Albanese.

SPAGNOLO ANTICO. — Anche perchè sono più che mai introvabili i manuali di spagnolo antico del D'Ovidio-Monaci e del Gorra, mette conto segnalare ai nostri lettori la seconda edizione dell'*Altspanisches Elementarbuch* di A. ZAUNER, uscita presso il Winter di Heidelberg (1921, pp. 192, L. 18). Essa non comprende che due o tre pagine più dell'edizione precedente, ma presenta notevoli miglioramenti, sia nella trattazione grammaticale che nella scelta dei testi.

Opportunamente l'A. ha ripreso il sistema usuale di partire dal latino anzichè dallo spagnolo, specialmente nella fonetica. Da un punto di vista scientifico è lo stesso giungere alla forma latina partendo dalla forma romanza o viceversa; ma in un manuale che oltre al fine scientifico si proponga quello pratico di insegnare la fase antica di una lingua, è utile muovere dal noto per spiegare l'ignoto, anzichè viceversa.

In complesso il manualetto si può considerare come un'ottima introduzione allo studio dello spagnolo antico.

FRANCESCO PRADILLA. — Lo scorso novembre è morto a Madrid il pittore spagnolo Francesco PRADILLA, che fu, successivamente, allievo e direttore dell'Accademia spagnola in Roma. Fu insigne rappresentante di quella scuola che il realismo romantico incarnò in soggetti nazionali (vi appartennero anche Edoardo Carro, Edoardo Rosales, Moreno Carbonero), e che per tal via reagì al classicismo davidiano pronfondamente radicatosi in Ispagna. Il quadro che lo mise in vista fu *Dona Juana la Loca* (*Donna Giovanna la pazza*), quadro d'una tristezza terribilmente realistica, che nel 1878 fu premiato all'Esposizione nazionale di pittura di Madrid, e ai Saloni di Parigi e Vienna. Venne, dopo, ma sempre dalla stessa direzione, la *Resa di Granata ai re cattolici*, e fu un nuovo strepitoso successo.

Gerente: Scipione Claren

Roma — «La Poligrafica Nazionale»

Vol. I. 15 gennaio 1922. Fasc. 3.

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTI

DIRETTORE: CESARE DE LOLLIS - REDATTORE-CAPO: BRUNO MIGLIORINI

IDEE SÌ, MA ANCHE FATTI

(A PROPOSITO DI UN LIBRO PIENO D'INGEGNO)

Quando si hanno le molteplici e meravigliose attitudini del nostro collaboratore G. Toffanin, si può osar molto, quasi direi: tutto.

Egli conduce magari fin sulla rocca dell'assurdo per vie e viottoli in cui l'erta è dissimulata da infiniti avvolgimenti, e di essere sull'orlo del precipizio voi non v'accorgete che lassù.

Non precisamente assurdo il suo libro *La fine dell'Umanesimo* (1), fresco, ubertoso e quindi dilettevole da un capo all'altro, ma, certo, più che ardito, audace. I fatti, quasi sistematicamente dissociati dalle relative date, tremano davanti alla balda aggressività dell'abilissimo sottilizzatore, corrono a mettersi in riga e docili, nella loro sofferenza, si sottomettono a tutte le evoluzioni che preparano la sfilata in parata.

Sicchè questo libro ci dà il modo di esperimentare *in anima nobilissima* la tendenza della presente generazione ad esagerare, reagendo alla bruta enumerazione dei fatti, e disinvoltamente sforzare i fatti stessi al sistema di pensiero col quale si mosse loro incontro.

La tesi del Toffanin è questa: che il romanticismo latino non deve nulla a quello tedesco e che quella conciliazione di arte e vita, la quale può esser ritenuta la caratteristica fondamentale del romanticismo, si ritrova in seno alla controriforma e più specialmente nella reinterpretazione che di alcuni passi della *Poetica* di Aristotele dettero, l'un dopo l'altro, parecchi Italiani della seconda metà del secolo decimosesto.

La critica, dunque, la tiranna di questo primo ventennio del secolo in corso, si attribuiva già allora cómpiti che non le spettavano: volle essa, invece della poesia, venire incontro ai bisogni dello spirito che nell'umanesimo non avevan trovato la propria soddisfazione e — per non parlar che delle cose più grosse — avean provocato in Germania la Riforma, qui da noi la Controriforma.

(1) Torino, F.lli Bocca, 1920, pp. VII-420.

Ma che poteva, da sola, l'*ancilla dominae*, senza la sua signora, la poesia? Nulla di nulla, povera serva a spasso.

Tant'è vero che, nonostante tanto e così sottile teorizzare, la letteratura sbocca nel *Pastor fido* che « riesce a sfiorar la vita senza toccarla » e che, — è sempre il Toffanin che parla — « di tutto quel colossale attiraglio di argomenti morali, sociali e politici pareva non essersi accorto neppure... »; nella *Conquistata* del Tasso, ch'è l'aborto d'una madre, un po' sentimentale, ma, insomma, più che piacente; e, infine, nel secentismo vero e proprio, nel quale, secondo il Toffanin, confluiscono tre elementi: reazione cattolica, esaurirsi del rinascimento, spagnolismo.

Ora, lasciamo andare l'improbabilità della confluenza di tre cause indipendenti nella determinazione d'un dato momento storico; chè forse una starà alle altre due nei rapporti di causa ad effetto.

Ma, metteva egli conto ricostruire colla vitalità che s'irradia dalla bella prosa del Toffanin, tutto il dimenio di questi interpreti della *Poetica* di Aristotele? di un Francesco Robertelli, un Vincenzo Maggi, un Alessandro Piccolomini, per non nominar che i principali?

Certo, io risponderei, poichè la storia, che sa essere caritatevole, s'interessa non soltanto a ciò che gli uomini hanno potuto, ma anche, sia pure in minor misura, a ciò che essi hanno voluto. Se non che, il Toffanin crede di aver ben altro in mano per giustificare l'utilità della sua indagine, poichè a questi oscuri teorici dell'arte più che qualche cosa devono, secondo lui, e Cervantes e Shakespeare e Corneille e i Tedeschi che, preludendo allo *Sturm und Drang*, prelusero al romanticismo propriamente detto. Si direbbe egli abbia voluto far servire a qualche cosa il lavorio mentale di questi uomini di second'ordine, intorno al quale egli, il Toffanin, aveva, a sua volta, speso tanta nobile fatica, senza poter accertare che avessero reso alcun servigio positivo alla letteratura italiana.

Ma, in verità, la debolezza di tutta questa seconda parte non può non trasparire anche al rapido lettore attraverso gl'incanti di questa prosa straricca di risorse. E, quanto a me, più mi travagliano i dubbi che mi suscita la prima parte, pur così largamente, per quanto tumultuariamente, documentata.

E comincio dal domandarmi. Come mai la *Poetica* di Aristotele, riapparsa da mezzo secolo per opera di G. Valla, diventa oggetto di accanita curiosità soltanto a metà del secolo decimo sesto? Il commento del Robertelli è del 1548, e giustamente il Toffanin rileva che questa è la data degl'inizi del Concilio di Trento, ma non altrettanto giustamente, a parer mio, su questa coincidenza costruisce la ipervalutazione delle discussioni sulla *Poetica* come di qualche cosa di cui ebbe poi a risentirsi la letteratura di tutta l'Europa, l'Italia esclusa. Potrebbe trattarsi, e si trattò, secondo me, di null'altro che un segno, relativamente importante, di nuovi tempi. Relativamente importante, perchè il fermento teorico, a lato al quale non si verifichi, inconsapevole di sè, l'opera d'arte, non può non esser sospettato d'intenzionale accessione alle maggiori manifestazioni dei nuovi tempi. Oltre di che, neanche a farlo apposta, qualche decennio più in là il più risoluto e ostinato assertore della conciliazione del-

l'arte colla vita sarà un anti-aristotelico per la pelle: il Tassoni, lui che colla *Secchia rapita* volle dare il crollo al mondo eroico e materia d'attualità cercò nel Mondo Nuovo (precisamente come Cervantes dopo il *Quijote* scrisse il *Persiles y Sigismunda*), lui che scrisse quei *Pensieri diversi*, così antitradizionalisti che forse ebbero l'onore di fornir la prima scintilla alla *Querelle des anciens et des modernes*, colla quale davvero ci si avanza in vista dei minareti della Mecca romantica.

Una volta poi messo in sospetto di quella relativa sensibilità e sincerità colle quali questi teorici cinquecentisti avrebbero reagito ai loro tempi, in mancanza di poeti, eccomi sorgere il dubbio che veramente, essi, movendo dal testo aristotelico, si siano levati a finezze e profondità preconizzanti niente meno che Vico e Manzoni.

Il Toffanin comincia col mettere da parte il Giraldi, che, proprio negli anni in cui si ravvivava e approfondiva l'interesse per la *Poetica* di Aristotile, teorizzava di romanzi e tragedie. Egli non aveva certo letto Aristotele in greco e sì e no lo aveva capito in latino. Pure, non ebbe torto il Camerini di definire i suoi *Discorsi intorno al modo di comporre i romanzi* « la prefazione al *Cromwell* del loro tempo ». E quando esso Giraldi scrive che il poeta « scrive le cose... quali debbono essere per dilettare e giovare insieme, soddisfacendo agli uomini di quella età nella quale scrive », vengono a mente le parole dell'altro campione del romanticismo francese, Stendhal: « il romanticismo è l'arte di presentare ai popoli le opere letterarie che, *nello stato attuale* delle loro abitudini e delle loro credenze, son suscettibili di dar loro il più possibile di piacere ». Decisamente il Giraldi voleva riconciliare l'arte colla vita dalla quale l'umanesimo l'aveva straniata — e questo senza sottilizzare sulla *Poetica*, anzi prendendola bravamente sotto gamba, — e meno ancora intendeva asservire le sue teorie e la sua pratica alle prescrizioni dell'incipiente Concilio di Trento.

Per Aristotile, la poesia persegue l'universale, la storia il particolare. E Cinzio: « se dalla cuna l'eroe diede segno della sua grandezza, dalla cuna si devono cominciare le azioni della sua vita ».

I Greci non avevano mai inventato i soggetti delle loro tragedie, al che Aristotele plaudiva; e il Giraldi, sia pure fraintendendo qui Aristotele: « io ho composto la maggior parte delle mie tragedie di soggetto nuovo da me trovato ». Col comporre l'*Orbecche* veniva implicitamente a dire: « la tradizione è d'imitare i Greci; ed io imito Seneca... ». Col fermarsi all'*Orlando Furioso*, come perfetta poesia moderna, veniva a dire: « o perchè mai perdersi dietro alle regole, una volta che il capolavoro lo abbiamo, proprio fuori delle regole? ».

Ma, dice il Toffanin: « egli rappresenta un tentativo di rifare il rinascimento in un'età che non è più tale »: egli non capiva che, più che combattere, bisognava studiar meglio Aristotele; egli non si rendeva conto « che il divino Ariosto non aveva scritto il *Furioso* facendo della poesia come lo storico fa della storia, badando solo ad ammassar maraviglie, ma aveva proprio considerato i suoi paladini sotto l'umana luce dell'universale ».

E sarà. Ma è anche certo che se Giraldi si fosse accontentato del Rinascimento, non avrebbe smaniato, come faceva, per il nuovo; che se non era più

contento di Aristotele, questo prova che anche per lui ciò ch'era stato non doveva più essere; che se egli, così irrequietamente avido del nuovo, si fermava all'*Orlando*, era perchè in esso egli ravvisava l'anello d'oro tra l'antico e il moderno: il tumultuario mondo medievale (cioè moderno, perchè allora non c'erano medievisti che dell'età media facessero una cosa a sè) nella più perfetta forma classica.

E' semplicemente meraviglioso che il Giraldi, guidato dal suo senso vivo dell'arte, rimanesse attaccato all'Ariosto, nonostante che « le finte degli Orlandi e dei Rinaldi » fossero « già divenute sì volgari, che si *dessero* a descriverle insino i ciabattai ».

Gli altri, quelli che si mettevano a ristudiare la *Poetica* invece di buttarla giù, avrebbero avuto ragione se da questa loro riesamina, nella quale così pazientemente li segue il Toffanin, fosse derivato qualche cosa di buono. Ma ne derivò — perfetta antitesi dell'*Orlando* a cui Giraldi si teneva attaccato — la *Conquistata*, che il Toffanin ci addita come oggetto di pietà per eccellenza rappresentativo di questa età di criticismo morboso.

E poi, e poi....

Dice il Toffanin: « il Giraldi è fra noi il rappresentante genuino della poesia elisabettiana dell'orribile... L'orribile è ciò che non ha anima: il terribile ciò che l'ha... Per il primo può bastare un ignoto poeta del periodo elisabbettiano, per il secondo ci vuole Shakespeare... Se noi invece del Tasso avessimo avuto uno Shakespeare... ».

Ma, dunque, il Giraldi, oltre a qualche altra cosa, fu un elisabettiano d'Italia! E che colpa ha lui se non gli tenne dietro uno Shakespeare?

Ognuno fa quel che può: e il Giraldi indubbiamente ebbe dei presentimenti romantici assai più notevoli che non quelli dei quali il Toffanin fa onore al Robertelli, al Maggi e agli altri che, in somma, « mai non fur vivi » e alla vita non possono esser richiamati neanche da un incantatore come il Toffanin.

Ma c'è di più. Secondo il Toffanin: « l'orrore può esser dato anche da personaggi burattineschi, il terribile si sprigiona solo dalle grandi figurazioni umane » e viene così a delinearsi il teatro per le masse di contro a quello, tradizionale, per le classi privilegiate; il quale va benissimo, nel programma del Giraldi, coi « romanzi », cioè i poemi all'ariostea, ribelli nella loro frondosità e ricchezza di meraviglioso alle « leggi dell'arte di Aristotele e di Orazio ». Una letteratura, cioè, che in quanto mira solo a divertire (*delectare*), si contenta di parlare all'immaginazione, anzi, per via dell'« orrore », ad agire addirittura sui sensi, mentre la letteratura che vuole, oltre che divertire, giovare (*prodesse*), « e questo più che quello, pretende in ultima analisi di arrivare alla ragione ». Programma quindi romantico e in quanto include la formula dell'arte per l'arte, e in quanto, sprezzante delle unità, prescrive tutta la vita nella sua realistica confusione, e in quanto colla predilezione per l'orrore e pel meraviglioso preclude al grottesco e all'esotismo victorhughiani (si ricordi lo sfondo orientale dell'*Orbecche!*) l'uno e l'altro reagenti in nome del caratteristico ad oltranza all'aristotelica idea universale delle cose. Orrore a parte. l'*Amadigi* di B. Tasso, il *Girone il Cortese* di L. Alamanni, il *Guerino il Meschino*

di Tullia d'Aragona (da che pulpito vien la predica!) non sono che compromessi tra le vedute preromantiche del Giraldi e il perfezionamento morale della letteratura classica foggiata dall'umanesimo.

Ma pel Toffanin il romanticismo è tutto nel Manzoni, e per ciò egli non ne sa ricercare e trovare i precedenti se non là dove egli scorge la preoccupazione dei problemi morali della vita; i quali, si badi bene, ai tempi del Manzoni di pieno diritto entravano a far parte del programma romantico in quanto reazione di realismo; perchè riscoperto, anzi scoperto il terzo stato, per la prima volta i valori morali, di convenzione eroica che erano stati fino allora, diventano una realtà umana.

Laddove e i padri del Concilio di Trento, e questi precettisti alle prese colla *Poetica* di Aristotele e i poeti oscillanti tra il romanzesco e l'eroico — B. Tasso, Alamanni, Tullia d'Aragona — non perdevano affatto di vista l'eroe, che l'umanesimo orgoglioso aveva estratto dall'antichità a proprio modello, e alla sua figura si accingevano a dar l'ultima mano col rivestirlo di perfezione morale. Còmpito puramente estetico, cioè affatto fuor della vita, come il platoneggiare delle cortigiane della rinascenza italiana e lionese, e che non poteva davvero dare i buoni frutti che da loro si sarebbe aspettati il Toffanin.

Alla vita in quella vece si avviava come poteva il Giraldi, al quale avrebbe potuto far seguito se non precisamente uno Shakespeare, come in fondo ammette il Toffanin, almeno un Lope de Vega, così anarchicamente disinvolto nella scelta e nella trattazione dei suoi soggetti.

L'*Avarchide* dell'Alamanni, poema «scevro, a detta dell'autore, dalle macchie d'amore e tutto a virtù maschia indirizzato». Cioè: mondar l'eroe dalla scoria «cortese», tutta medievale e sopravvivente ancora nell'*Orlando*. A questo mirò anche il Ronsard quando in una delle sue prefazioni al suo poema epico, anch'esso, come quello dell'Alamanni, in onore della casa di Francia, mise a contrasto versi cortesi

> Madame, en bonne foy, je vous donne mon coeur...

e versi eroici:

> Son harnois il endosse, et furieux, aux armes,
> Pourfendit par le fer un scadron de gendarmes...

e questa non era la via della vita; era la via del secentismo, per quanto la eroizzazione della letteratura potesse in Francia contare su un sostrato di realtà politica, che, ahimè! all'Italia mancava. Ma lo sviò o almen corresse Malherbe — un portato necessario anch'esso, s'intende, della storia, che ha le sue varianti da luogo a luogo e che è in grado di carreggiar sulla propria corrente uomini di ben altro calibro, che questo mediocre poeta! In Italia da questo rincalzo di poesia eroica derivarono Chiabrera, Filicaja, Guidi...

Il Williams, un americano, che ha ristudiato questi commentatori italiani

di Aristotele dopo il T., (1) conclude che tutti, senza distinzione, han derivato da Aristotele ed Orazio il concetto essere il poema epico la rappresentazione di soggetti gravi in una maniera grande. Più e meglio ancora: egli insiste su questo: che la perfezione prescritta da Aristotele pei personaggi epici e tragici era subordinata a mire non didattiche, ma estetiche; in quanto e il poema epico e la tragedia erano per un pubblico eletto, non pel volgo, il quale, egli dice nell'*Etica*, non può gustare ciò che non conosce: nobiltà d'animo e di gesta. E' proprio così. E se lo studioso americano conclude che tutti i commentatori italiani errarono attribuendo ai dettami di Aristotele un interesse puramente didattico, una tale conclusione non può essere a loro vantaggio. Perchè, contrariamente a quanto crede il T., essi con Aristotele rimasero entro la ferrea cerchia di una letteratura *di classe*, insegnare o dilettare che essa dovesse. E tant'è che il Robertelli, che il Toffanin segnala come autore del primo commento alla *Poetica* (1548), non concepisce se non un'epica che tratti di eroi: Bernardo Segni (1549) non vuol ammettere nel poema eroico che «azioni virtuose», dalle quali si può esser tentati a estrarre un po' di «virtù» alla Machiavelli; Vincenzo Maggi, nel 1550, il «pius Madius» al quale il T. attribuisce «solida e rigida coscienza di uomo *moderno*» non vede anche lui altro possibile contenuto che le insigni gesta di illustri eroi, *praeclara illustrium virorum gesta*. Or il Maggi, *pius* quanto si voglia, dato un tal punto di partenza, come che gli faccia il T. interpretare la catarsi, si preclude irrimediabilmente l'accesso a una concezione realistica e cristiana ad un tempo dell'uomo diseroizzato.

Il conflitto era dunque tra letteratura «colta» e letteratura che avrebbe potuto essere, approssimativamente, di popolo, a norma della teoria del Giraldi, che però non amava gli argomenti moderni in mano dei ciabattini, e della pratica dell'Ariosto il quale, a dir del Varchi, un di questi revisori della *Poetica* nel senso della Controriforma, il suo poema «non condusse a quella perfezione che forse poteva e certo doveva». E poesia «colta», cioè di classe, pareva poter essere soltanto a patto che fosse «morale»: tornava, cioè, a parere, perchè il binomio era già stato un pregiudizio medievale; e per rilevarne questo pregiudizio, nel quale la morale è apprezzata come una nota di «cultura», si accenna a tornar verso il medio evo, Dante compreso, non per cercarvi, come il Toffanin fermamente crede, quella perfetta fusione di arte e vita che con Aristotele alla mano non si poteva sentire il bisogno di cercarvi. Nella *Conquistata*, più ancora forse visibilmente nel *Mondo Creato* — una specie di *Hermès* della Controriforma — si ha precisamente la giustapposizione, non la fusione della morale e della poesia. La poesia colta, poesia secondo ragione, che include la morale: poesia, dunque, che ha bisogno di regole. Quelle, si capisce, aristoteliche, e intorno alla catarsi, e intorno alle unità.

---

(1) *The purpose of Poetry and particularly the Epic, as discussed by critical writers of the sixteenth century in Italy*, in *The romanic Review*, gennaio–marzo 1921.

Il primo editore dell'*Avarchide* (postuma) scrisse: « le unità aristoteliche corrispondono con la perfezione morale ».

Il Varchi attribuiva l'imperfezione dell'*Orlando* all'inosservanza delle regole. Il Minturno, di ciceroniano fatto aristotelico al Concilio di Trento, butta giù una seconda arte poetica, dove in nome delle leggi aristoteliche si condanna il poema romanzesco « del quale furono inventori i barbari ». Ma, a parte che, dunque, era il Concilio di Trento che riconduceva ad Aristotele, e non viceversa, e la rivivenza quindi delle regole, lungi dall'essere il fecondo miracolo che il Toffanin si rappresenta, è una delle tante manifestazioni del disciplinato sforzo della Chiesa, a parte codesto, il Minturno così completa il proprio pensiero circa i romanzi, invenzione di barbari: « nè certamente altro è questo che cercar legge in gente naturalmente inimica di ragione e il vero nella vanità e nell'errore la certezza... ». E non possono non venire a mente il « barbarico sangue », la « tedesca rabbia », il « furore », la « ritrosià » del « popol senza legge », cose tutte alle quali il Petrarca contrapponeva la « virtù » degli « italici cori », l' « intelletto » e il « gentil sangue » latino; lo stesso Petrarca che con disprezzo, come cosa di popolo, riguarda le « ambages pulcerrimae » dei romanzi arturiani ancora così care a Dante perchè, lui, ancora medievale.

Ecco quei che le carte empion di sogni,
Lancilotto, Tristano, e gli altri erranti,
Onde convien che il *vulgo errante* agogni.

(« Col *Furioso* suo che piace al vulgo » dirà poi il Trissino dell'Ariosto).

Il disprezzo pei barbari e quello pei romanzi vanno insieme nel Petrarca e nel Minturno per via di quella medesima intransigente latinità che anima così il Petrarca, il primo rappresentante, come il Minturno, uno degli ultimi dell'umanismo cosciente. Il Petrarca, quando scriveva quella sua canzone così tenera di tradizionalismo latino, avea presenti quelli che erano i « signori... delle belle contrade » al suo tempo, in contrasto colle orde del « popol senza legge »; il Minturno sedeva al Concilio di Trento come uno dei rappresentanti della latinità che si affermava in nome del cattolicesimo e « aveva, davanti a sè, scrivendo, — son parole del Toffanin — le fiere detestabili facce di quei vescovi oltramontani che con diabolica ostinazione avevano lavorato per un interminabile seguito di sedute a scavare fra sè e i latini un incolmabile abisso ». E io non credo che Minturno avesse o sentisse il bisogno di rifare in senso inverso la grande strada dell'umanesimo primamente imboccata dal Petrarca: ma che rifare! neanche sterzare a destra o a sinistra. E men che mai credo che, come uomo di studi, si preoccupasse, con vedute includenti la nostalgia del medio evo e preconizzanti l'avvento del romanticismo, di comporre il dissidio tra arte e vita. L'ideale suo continuava ad essere quello di una letteratura fatta di squisita cultura e riservata a una classe privilegiata, e il massimo torto dello squisito Ariosto era, agli occhi suoi, di aver voluto parlare a troppa gente!

Il M. aveva al suo attivo una canzone su un soggetto d'attualità (la vittoria

di Carlo V a Tunisi); ma altresì canzone pindarica colle sue brave volte, rivolte e stanze:

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques,

come indipendentemente dal Concilio di Trento e da qualsiasi riesame della *Poetica* di Aristotele fecero B. Tasso, L. Alamanni anch'essi italiani, Ronsard, francese, Herrera, spagnolo.

Ma il Toffanin ci rappresenta il buon vescovo che, durante le sedute « scrive ».

Che cosa? La sua nuova arte poetica, che mette Aristotele a servigio della teologia.

Il Toffanin vuole assolutamente che la revisione della *Poetica* di Aristotile vada di pari passo colle sedute del Concilio di Trento, perchè e queste e quelle si sommino nel risultato di una visione preromantica. E fa anche di più, a spese dei fatti e delle date: poichè il Minturno nella *Poetica* propone come esempio di nuova poesia quella sua canzone pindarica, ne conclude che il ritorno a Pindaro è espressione di aristotelesimo.

Eppure, la canzone è del 1535; il Minturno era allora un edonista, e rinunziò ad esserlo solo durante le sedute del Concilio di Trento: « andò a Trento come a Canossa e ritornò aristotelico ». O dunque?

Il torto principale del Toffanin è di non aver dubitato del valore intrinseco di un così oculato e prolungato movimento di aristotelismo in perfetta coordinazione alla controriforma, una volta che non ne derivò quello a cui esso mirava: una letteratura maestra di vita e di morale. E se divertendo gli occhi dalla sua tesi, ostinatamente perseguita pure attraverso numerose digressioni, avesse tenuto presente che Bruno, Telesio e Campanella vengono dall'umanesimo, egli sarebbe stato indotto a concludere da una parte che i Padri del Concilio di Trento e i loro adepti dell'aristotelismo riveduto e corretto non composero nella bara l'umanesimo; dall'altra che, poichè questo diè la meravigliosa triade, da quegli altri derivò, perchè così doveva essere e non altrimenti, il peggio del secentismo. Ma il Toffanin si è tenuto stretto al De Sanctis, che, mentre scrive pagine superbe di pensiero e di poesia su quei tre, all'umanesimo non trova da poter ricondurre che la gonfia e pur futile letteratura del tempo. Anzi il Toffanin, per amor della propria tesi, quei tre, che dal bozzolo della controriforma imbottita di aristotelismo non poteva assolutamente trarre, e da un morto —l'Umanesimo — non poteva riconoscer prodotti, li sospetta influenzati dal movimento tedesco della Riforma. E ancora al De S. — modello pericoloso per le lacune alle quali il suo cervello antistorico lo rendeva indifferente — si tenne stretto nell'escludere dalla propria considerazione tutte le meraviglie che nelle arti plastiche e figurative produsse l'Italia della seconda metà del secolo XVI e nel secolo XVII. Che più? Quanto a Michelangelo, egli si duole che il grande artista, allora troppo giovane, non si fosse potuto saturare del momento di controriforma anticipato dal Savonarola. Se no, chi sa!, sarebbe prevalso in lui — *et hoc erat in votis* — il disamor della forma.

Guardando largamente il problema, senza preoccupazione di una tesi co-

stituita dall'agglomerato di minuscole curiosità intorno a caduche precettistiche di umanisti della lettera e non dello spirito, il Toffanin sarebbe stato alquanto più ottimista verso la risoluzione dell'umanesimo in Italia, alquanto meno verso le sottigliezze verbali di questi suoi precettisti. Finito in nulla, secondo lui, l'umanesimo in Italia. Eppure: a nazionalizzarsi arrivò in Francia, com'è da tutti ammesso; in Ispagna, dove Cervantes, Lope de Vega, Calderón non si possono immaginare senza il precedente dell'umanesimo; perfino in Germania, dove, a parte l'occasione prossima delle condizioni politiche, la solenne affermazione del germanesimo può esser riaccostata all'umanesimo, in quanto questo rinsaldò l'individuo e ne acuì lo spirito critico.

Come mai sarebbe stata così inconseguente, questa volta, la storia? o, se si vuole, così ingiusta?

Ma andiamo avanti.

Pel Toffanin, una « sorpresa », che per lui dev'essere non scevra di dolore, è « lo spettacolo che ci si presenta levando gli occhi dai volumi severi della teoria e guardando la vita dove l'arte trionfa in atto col *Pastor Fido* ». Ma perchè sorprendersi? Il problema di conciliar la poesia colla morale non aveva ricevuto una soluzione che potesse dirsi definitiva. E il Guarino, che si sentiva della poesia in seno, pensò, al dir dello stesso Toffanin: meglio escludere dalla poesia tutta la vita! Questo, tra l'altro, egli disse a quelli che lo attaccavano in nome di Aristotele, *dopo* di aver scritto il *Pastor fido*. Ed io non credo che in un'opera d'arte, dove è tanta e tanta poesia, quel che non c'è non ci sia che in vista d'un furbesco accomodamento con Aristotele! L'assenza della vita con tutta la corpulenza della realtà è la nota caratteristica di quel genere colto per eccellenza ch'è la poesia pastorale: popolata di esseri « tutti innocenti », come dice il Guarino stesso: e cioè inattivi, impersonali, statuariamente composti, inusati al gesto, ch'è realtà grossolana, la quale sciupa la virtù ideale della semplice parola, e, infine, nella inalterabilità del costume e dei costumi pastorali, i soli possibili continuatori dell'umanità antica. Proprio l'opposto, dunque, il genere pastorale, dei « romanzi » gotici, barbarici, feudali. Ben lo sentì il Cervantes che la sua prima battaglia contro i romanzi di cavalleria combattè scrivendone uno pastorale, *La Galatea;* che in una novella definì i libri del genere « cose di sogno, *bene scritte* » in antitesi colla letteratura pel « volgo errante »; e finalmente li additò, lui, così ossequente verso la letteratura da controriforma, come « non pregiudichevoli » per nessuno, nel famoso scrutinio della biblioteca di Don Chisciotte.

Proprio discorrendo della sua *Galatea* io ebbi a scrivere: « Ricco di tutte queste note negative, il genere pastorale era rivissuto sovranamente aristocratico tra le mani del Sannazzaro, il quale infine avea sentito di poter foggiare un'umanità superiore — cioè da rinascenza — col semplice espediente di rimuoverla da qualsiasi contatto di vita reale, isolandola tra l'azzurro dei cieli e il verde sconfinato dei campi. Un capzioso malinteso, in fondo: la ricreazione di un'umanità ideale, solo perchè sottratta a qualsiasi contatto di realtà sociale. L'ingenuo equivoco che resterà a galleggiare, finchè non lo raccolga Giangiacomo Rousseau, che nel *bon sauvage* alleverà il giacobino ».

Queste mie parole io riporto perchè, scritte prima che il T. pubblicasse il suo libro, trovano loro posto bene adatto nella serie di queste mie osservazioni, le quali, tra l'altro e sopra tutto, tendono a dimostrare che Concilio di Trento e commentatori della *Poetica* non a una letteratura che si estendesse alla vita — la quale non può esser che tutta la vita, come sarà nel romanticismo — mirassero, ma ad una che fosse di classe, e della classe privilegiata. Vi trovan loro posto anche perchè, avendo questo genere di poesia così irreale le sue radici nella rinascenza, e il Guarini coll'adottarlo, e la Chiesa coll'accettarlo non venivano niente affatto ad accordarsi in un qualsiasi principio di reazione alla Rinascenza. Può esser vero che quest'arte per l'arte paresse addirittura alla Chiesa l'arte dell'avvenire, perchè in essa finalmente, come dice il Toffanin, « si riusciva a trovar la fabula senza gli ἤθη ed anche senza le διαθέσεις a sfiorar la vita senza toccarla e senza compromettersi ».

Ma è per lo meno altrettanto vero che c'era una ragione positiva e d'ordine affatto estetico, per la quale l'accordo doveva avvenire, fuori della preoccupazione morale che tanto tormentò i precettisti studiati dal Toffanin; ed è che lo sbocco dell'aristocratica poesia della rinascenza doveva precisamente essere una poesia incorporea, ripugnante cioè al realismo che, appunto perchè è la vita, è materia vile.

Che ricchezza di ἤθη e di natura offriva allo Stella e al Gambara — che, si badi, scrisse anche una *Tractatio in qua de perfecta poeseos ratione agitur* — il soggetto della scoperta dell'America! per la via dell'esotismo essi avrebbero potuto anticipare in blocco il romanticismo, senza dispiacere (anzi, che innocuo diversivo!) alla Chiesa. Ma il rude marinaio genovese, che, una volta ,al cospetto dei Re cattolici, si cacciò sotto i piedi un burocratico *chicanier*, è spersonato in *pius Aeneas;* Anacaona, la sorella del mite capo dei Lucai, è parificata a Didone, e quando vien meno alla partenza di Colombo, è ricondotta in « tecta regia »!!! Come per le persone, così, s'intende, per le cose. Il regolo del classicismo livella tutte le esuberanze di una natura ancora vergine, sulla quale molto più in là passerà come primo brivido d'amore la poesia dello Chateaubriand.

Sic rebus stantibus, tutto codesto — a cominciare dal *Pastor Fido* — ci riconduce ad Aristotele, se mai, in quanto egli assegna alla poesia il còmpito di trattare l' « universale » in contrasto con quella povera domestica della storia che s'incurva sotto il peso del « particolare ». Laddove, per quanto spetta al *Pastor Fido*, il Toffanin lo riconduce, attraverso l'*Aminta*, alla *Canace* dello Speroni, pel tramite della peripezia aristotelica, utilizzata in spediente di « meraviglia »; la quale meraviglia combinata coll' « ipocrisia » — un mondo di sogni cercato per non potere, nella realtà, combinar poesia e morale — inaugura il secentismo.

Ora, l'essenziale del *Pastor Fido*, per quanto tragicommèdia, non è nel meraviglioso: e, se fosse, è proprio certo che questo elemento, così caratteristico del seicento, l'abbia lo Speroni estratto dalla peripezia aristotelica? Ma allora, in Francia, Hardy, che al pubblico grossolano e rumoroso dell'Hôtel

de Bourgogne gittava in pasto le sue pastorali e le sue tragicommedie riboccanti di meraviglioso, doveva avere anche lui una gran familiarità colla *Poetica* di Aristotele, della quale Corneille ancora non si preoccupava alla vigilia del *Cid!*

D'altra parte, abbastanza diverso dal vero e proprio secentista il Guarini, che improvvisò il linguaggio sentimentale delle anime liquefatte nella passione: anime che tali sono e nient'altro che tali sulla scena, malgrado l'incapestramento dell'intrigo, nel quale la loro essenza eterea non si lascia impigliare. Il Metastasio — e non dico poco — non andò oltre.

Quel ch'io ho accennato della volatilità del *Pastor Fido* non ha che da esser svolto pel teatro classico francese (Corneille e Racine) a riscontro della filosofia cartesiana.

Pel Toffanin, Corneille e Racine, sulle tracce dei trattatisti italiani si avviarono a ridurre le formule aristoteliche, e specialmente quella della catarsi (δι' ἐλέου καὶ φόβου) a significati moderni; ma ne' loro còmpito s'ebbero l'aiuto nientemeno che dell'antiaristotelico Cartesio: questi li indusse a risolvere la catastrofe nella «raison», la quale interviene nel contrasto tra la volontà dell'anima e le passioni del corpo. Il Toffanin, col suo squisito buon gusto da una parte, coll'interessamento, dall'altra, per le astrazioni che caratterizza questo primo ventennio del secolo in corso, ricostruisce con perspicuità e vivezza il dramma che, secondo Cartesio, si svolge tra le passioni e la ragione, tra il corpo e l'anima, per tornare alla terminologia medievale. L'anima, ch'è ragione pura, risiede nella minutissima glandola pineale, nel bel mezzo della sostanza cerebrale. Gli spiriti animali, messi in moto dalle impressioni degli oggetti esterni, si ripercuotono nel cervello, là sulla soglia della glandola pineale, quasi ad assediarvi l'anima, la quale, volontà libera, reagisce.

Alla dottrina cartesiana fan riscontro preciso la tragedia corneliana e perfino già qualche commedia anteriore al *Cid;* nelle quali ragione e passione si contrappongono assai spesso, si tirano addosso a bruciapelo, direi quasi, negli emistichi d'uno stesso alessandrino. E' cosa risaputa. Ma il Toffanin, dopo aver riconosciuto piuttosto malvolentieri che Corneille e Racine avrebbero saputo foggiare i loro eroi senza i suggerimenti del filosofo, scrive che, in ogni modo: «la riforma psicologica cartesiana offerse all'ispirazione dei poeti, vacillante fra rimorsi e paure, una specie di garanzia ideale...», e perfino che «Racine non fece che seguire su questa strada Corneille».

E qui la storia si fa avanti a difendersi a colpi di bombe a mano — cioè di date. — Il *Discours de la Méthode* di Cartesio è del 1637, il *Traité des passions*, dal quale il T. estrae la psicologia cartesiana, è del 1649: le commedie corneliane *Mélite*, *La Galerie du Palais*, *La Place Royale*, che servono come di pedana alle partite d'armi tra volontà e passione, sono rispettivamente del 1630, 1632, 1633; il *Cid* è del 1636; e all'inverno del 1644-45, cioè a quasi un lustro avanti il *Traité des Passions*, rimonta quella *Rodogune* dov'è addirittura l'orgia della volontà.

Noto, non pel piacere di far rettifiche, d'altronde ingloriose perchè ben facili, ad un libro ch'è documento d'ingegno bene al di sopra del comune, ma per aprirmi il varco ad un'osservazione di metodo. Per un eccesso d'amore — fatale come tutti gli eccessi — si torna oggi, tra i giovani, a una concezione medievale della filosofia, in virtù della quale, per collocarla al di sopra di tutto, le si rende il pessimo servigio di collocarla fuor della vita. La psicologia d'un grande poeta tragico è conforme a quella d'un grande filosofo. Giustissimo che alle idee pure del filosofo si ricorra per meglio illustrare l'opera del poeta, dove le concretezze, delle quali l'arte s'alimenta, impediscono la chiara e pronta visione dei principii generali. Assurdo il credere che l'opera del poeta debba assolutamente presupporre la dottrina del filosofo, della quale, proprio in quanto è conforme a quella, saran da ricercare i primi principii nell'ambiente comune.

Nel caso specifico, ecco qui. Sulla soglia del secolo XVII ci appare in Francia Malherbe — il poeta della ragione e del buon senso che Boileau, il concentratore dell'estetica cartesiana, saluterà nella sua *Poetica* come un Redentore: *Enfin, Malherbe vint*. E' del 1623 quella prefazione dello Chapelain, il futuro critico del *Cid*, all'*Adone* del Marino: prefazione nella quale si estrae dalla *Poetica* di Aristotele quello che conveniva al trionfo della « raison »: il principio — al cui governo si terrà soggetta la letteratura francese sino all'avvento del romanticismo — che la poesia mira all'idea generale delle cose. E' del 1618 la ricostruzione dell'Hôtel de Rambouillet dove, mentre la realtà delle cose è dissimulata nella bambagia delle perifrasi, si predica e pratica la sommessione delle passioni alla ragione. E proprio a Madame de Rambouillet, la iniziatrice e regina dello schifiltoso mondo prezioso, Guez de Balzac, il solitario, del quale fa cenno non so a che proposito anche il Toffanin, dedicherà certi suoi discorsi su *Le Romain*, dove si mira a spogliare i nostri progenitori, per poterli bene adattare all'ideale in formazione dell'*honnête homme*, di qualsiasi nota di violenza e d'energia; s'ammira in Cesare specialmente la virtù della parola; s'istituisce un parallelo tra Mecenate, il raffinato ministro che conta sulle qualità dello spirito, e Agrippa, il grossolano soldataccio e, in somma, il tipo del Romano (figuratevi!) viene eterizzato in « esprit sans corps et débarrassé de la matière ».

Or che vuol dir tutto codesto se non che la ragione empirica della quale s'era contentato l'umanesimo per cambiar faccia al mondo si veniva affinando nella ragione universale, che avrebbe finalmente trovato il suo filosofo in Descartes, il suo poeta in Corneille, il suo mondo in quella vita *ancien régime* dove tiranneggerà la *bienséance*, tiranna dolce come una regina del mondo pastorale? La ragione è il contrario di tutte le realtà concrete, a cominciare dall'individuo con le sue caratteristiche; l'avversaria naturale quindi dell'azione complicata che parla alla fantasia, dell'azione in genere che significa materia in moto, più che mai del meraviglioso ch'è il barbaglio della ragione, la quale chiede invece il vero verosimile. Di qui la reazione del Corneille alla frondosa azione della vecchia tragicommedia: reazione non abbastanza radicale poichè nel *Cid*, e anche altrove, c'è ancora troppa folla e troppa storia in moto. Di qui

l'orrore dell'orrore nella catastrofe. Di qui l'intesa pronta, perfetta, felice del teatro francese colle novità aristoteliche, le quali intervenivano, come spigolatrici, a mondar la scena delle ultime spighe di realtà che la tradizione non ingloriosa della tragicommedia avesse potuto dimenticarvi.

L'elogio che di Aristotele fa il Corneille già nell'*Avertissement* è di « aver mirato dritto ai moti dell'animo, la cui natura *non cambia* ». Più in là, Racine, rimirando il trionfo dell'*Ifigenia*, griderà sodisfatto: « i miei spettatori si son commossi delle medesime cose che hanno altra volta fatto piangere il popolo più colto della Grecia ». I sentimenti inquadrati nell'universalità della ragione; disimpegnati quindi da tutte le contingenze di costumi, color locale, linguaggio. Ecco il punto nel quale veramente convergono e s'intendono la estetica di Aristotele, colla sua poesia « quae universale sectatur », e il classicismo francese, il quale sanguinerà da tutti i suoi vecchi pori quando Alfredo de Vigny arrischierà sulla scena il fazzoletto (« mouchoir » crudamente!), che pure sarà stato così pulito, di Desdemona!

E che c'entrano in tutto codesto gl'industriosi sforzi dei Robertelli e Maggi e Piccolomini di spremere la moralizzazione della poesia dalla catarsi aristotelica, perchè poi — se pur questo essi volevano — la poesia si rinsanguasse nella vita? Senza dire poi che i loro commentari, e quelli d'altri ancora il Corneille li lesse, fatta già e rappresentata e applaudita la tragicommedia del *Cid*, quando sentì che, per assicurarsi il pieno consenso dell'alto pubblico, oltre che del *tout Paris*, bisognava giustificar l'opera propria con quell'Aristotele alla mano, col quale gli avversari gli mossero incontro. Il suo *Avertissement* egli lo scrisse quando il *Cid* era tradotto in più lingue; e l'*Examen*, che è quello che il T. quasi esclusivamente utilizza, è di più di vent'anni dopo, posteriore, cioè, alla *Pratique du Théâtre* del D'Aubignac. L'Accademia, che aveva dietro a sè Richelieu, gli diceva: « l'autorité d'Aristote... ou, pour mieux dire, de la raison ». Lui si sapeva già il tragedo della « raison »: tanto meglio per la « raison » e per Corneille a fare una triplice con Aristotele! E allora non è che, come dice il T., « il *Cid* con la sua polemica segna bene il passaggio dall'italianismo al pseudo classicismo, per l'intervento della modificazione cartesiana », ma precisamente l'inverso: è la « raison » (cartesiana, pel T., per me semplicemente corneliana) che picchia alla porta dell'aristotelismo, più o meno conciato dai commentatori italiani. Ed era uno sforzo penoso di adattamento che fa dire giustamente al Lanson, nel bel volumetto dedicato al tragedo normanno: « quel fare imbarazzato che troviamo nelle sue deduzioni è precisamente il segno dell'*indipendenza originale* dei suoi pensieri ».

Il Racine andò anche oltre, ben oltre Corneille. Egli creò il miracolo della tragedia, dove l'azione è ridotta a nulla: la tragedia « faite de rien »; nelle sue prefazioni parlò quasi con schifo dell'« invention »; e portò sulla scena — lui ch'ebbe l'esperienza personale delle più bieche passioni — il linguaggio della passione che da solo basta a se stesso e non saprebbe gravarsi neppure della materialità d'un gesto. Il buon gusto, disse Goethe, è il mediatore tra il genio e la società in mezzo alla quale esso vive. Mai il mediatore ebbe un più delicato compito e meglio lo assolse.

Pel T., «Racine non fece che seguire su questa strada Corneille»: cioè, la catarsi, aristotelicamente, devoluta alla pietà e al terrore, risolse nella «raison», cosa tutta cartesiana. Se non che, «come per la sua natura sentimentale era più portato a interessarsi alle azioni esercitate dal corpo sulla glandola pineale, che a quelle esercitate su essa dall'anima, seguitò tutta la vita a parlare «de la pitié et de la crainte»». Ma se Corneille stava con Cartesio, per l'inaccessibilità della glandola pineale alle azioni del corpo, Racine non può andare con lui. E, d'altra parte, se Racine dalla «sua natura sentimentale» è portato a cercare nel *Traité des passions* il trionfo delle passioni sulla ragione, ecco la più luminosa conferma che Corneille, invertendo il risultato del conflitto, s'era trovato d'accordo con Cartesio perchè *della stessa generazione*. Laddove Racine rispecchierà a sua volta in tutto e per tutto la propria generazione, niente affatto favorevole all'autonomia della ragione nella cittadella della glandola pineale.

Già nelle ultime tragedie dello stesso Corneille s'insinua qualche verso dove il buon metallo della volontà si fonde miseramente al fuoco della passione. Racine è «di natura sentimentale», come il T. riconosce. Nel 1669 (l'anno del passionale *Britannicus*) vedon la luce le cinque lettere della monacella portoghese che son come il capostipite del romanzo sentimentale. Luigi XIV versa lagrime nel seno della nerovestita Madame de Maintenon. Le belle creature che la precedettero avvizziscono nei chiostri, tormentate dai rimorsi, non dal rimpianto. Vigoreggia il giansenismo. La pietà raciniana per le debolezze umane è pessimismo più o men crudele in Molière, La Bruyère, La Fontaine, La Rochefoucauld. Si vedono gli uomini come sono, nelle loro debolezze e miserie, non quali dovrebbero essere. In questo secondo modo li aveva visti Corneille (uso Sofocle) nel primo li vede Racine (uso Euripide). Lo constatò La Bruyère, che contemplava le cose da vicino.

Questo dice la storia che a ricostruire le vicende letterarie non fa dell'ermeneutica sull'ermeneutica di freddi precettisti, ma aduna fatti quanti più può per penetrare nella vita vissuta del tempo.

Ma pel T. anche il germe del *Don Chisciotte* è da ricercare in disquisizioni teoriche. Che anche Cervantes teorizzasse volentieri in un'epoca di crisi, come quella della Controriforma, è già stato abbastanza dimostrato dal Menéndez y Pelayo nella sua *Historia del las ideas estéticas en España*. Ma il Toffanin vuol ricercare quel germe proprio nelle idee critico-aristoteliche-italiane. E la sua dimostrazione si fonda quasi esclusivamente su quei primi capitoli della seconda parte del libro immortale, dove Don Chisciotte si duole che, pubblicata la storia delle sue gesta, si sia fatta anche la per lui indebita parte a Sancio. Tutte le volte che io ho letto quelle gioconde pagine, mi son detto... No, anzi non mi son detto nulla; ho trovato naturale che Don Chisciotte si seccasse di quella attiguità, come tante volte se n'era seccato nel corso delle sue avventure.

Ma il T. è come quel tale giudice che diceva: datemi un rigo di scritto e vi condanno chicchessia (salvo che quel giudice difficilmente aveva il suo ingegno e sarà stato quindi meno pericoloso...). Egli trova che in quella conversazione tra l'hidalgo mancese, Sancho e Sansón Carrasco, il primo dei tre

è il personaggio che vuol salire dal particolare della storia all'universale della poesia, secondo Aristotele o i suoi vecchi interpreti, e si secca quindi e che lo storico delle sue gesta abbia registrato momenti svantaggiosi per lui, il protagonista, e, più ancora, ch'egli abbia costantemente tenuto conto del suo scudiero. Ma Sancio tien duro sul suo buon diritto di aver la sua parte nella storia, e magari prevalente su quella del protagonista. Ora, seguita il T., il diritto che Sancho vanta è quello del particolare che deve, sì, esser sentito sotto specie d'eternità dal poeta, ma in quanto questo eterno (o universale) è in lui, non nella cosa. E a questo punto era arrivato qualcuno degli espositori d'Aristotele, all'ombra della Controriforma, e specialmente Alessandro Piccolomini. Questi, avanzando altri, che, come il Maggi, il Varchi, lo Scaligero, non aveano saputo conciliare poesia e verità che commisurando i loro personaggi poetici alle astrazioni del bene assoluto, pose le basi del realismo, affermando che oggetto della poesia è il vero « convertito col verosimile », e, oltre a precorrere così il *Discorso sul romanzo storico* del Manzoni, aprì le porte della vita eterna dell'arte a Sancio Panza.

A. Piccolomini redentore di tutti i Sanci di questo mondo e precursore del Vico e del Manzoni in base al participio passato del verbo « dovere », nel quale, come nella profondità di un pozzo, il T. discopre « un verisimile su cui brilla la conferma della luce di Dio » e altre cose ancora. Ma il T. tagliuzza e cucina a suo modo il testo, che invece suona così: « siccome non solo il falso (*cioè l'invenzione*) ma il vero ancora (*cioè il reale*) si può congiungere col *dovuto* e col verisimile, così parimenti può avvenire che non solo il falso, ma anche il vero possa divenir soggetto di materia della poesia ». E così egli traduce come può l' ἀναγκαῖον aristotelico nel noto passo dov'è detto che il poeta ritrae le cose possibili κατὰ τό εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, secondo il probabile o il necessario. Salvo a chiarir meglio poco oltre il proprio concetto: « il dire il vero e i' falso è cosa al poeta accidentale, secondo che accidentalmente può occorrere che quel vero o quel falso sia stato secondo ch'esser doveva o che verisimilmente o necessariamente esser poteva ». E, dunque, il P. non fa che tenersi stretto a Aristotele, al « vero » fa posto nella poesia solo subordinatamente al « falso », non cristianizza niente affatto il paganissimo ἀναγκαῖον di Aristotele, e per lui commisurare il vero o il falso al verisimile significa non ricondurre l'uno e l'altro in grembo al Dio del Concilio di Trento, sibbene verso la perfezione ideale o il tipico, a cui ci si avvicina, secondo il suo modo di vedere e di esprimersi, per la scala dell'intensità.

Timidezza, egli dice di fatti, invidia, fortezza, pietà, prodigalità, avarizia « molto di rado » si ravvisano nella realtà « in quel sommo grado e in quel miglior eccesso che trovar si possa, e per conseguente le azioni, che da così falsi abiti e passioni derivano, il più delle volte non saranno così intense e così piene, come verisimilmente dovrebber essere, se dai sommi gradi di quegli abiti e di quegli affetti derivassero e venissero fuora ».

E così stando le cose, Vico e Manzoni non hanno un precursore, Sancio non ha un tutore in A. Piccolomini.

Ma al Toffanin pare di sì, e, sempre in cerca di profondità, corrugata più

che mai la fronte intelligente, si pone il quesito: « che cos'è il Don Chisciotte? » e si risponde: « Credo sia la risposta più profonda data da un poeta, ed in poesia, al questionario aristotelico ». E potremmo essere d'accordo, se egli intendesse dire che Cervantes, a parte le saltuarie concessioni fatte nel suo libro alla moda delle discussioni estetico-aristoteliche, s'infischiò di Aristotele accogliendo nel suo libro tutto il caos della vita, per servirmi dell'espressione cara ai romantici tedeschi. Ma il T. vuole imporre al *Don Chisciotte* tutto intero un « significato letterario », che sarebbe contro « il pregiudizio che le regole aristoteliche debbano condur la poesia a diventare astrazione di bene o di male... » e trova che « ripensando a tutto il libro... l'eroe del poeta è Sancio », non nel senso estetico, nel quale io converrei, perchè veramente è la *Lieblingsperson* del Cervantes, ma in quanto incarna in sè quel « vero » al quale aveano liberata la via i precettisti italiani, e arriva fino a darci per certo che « il primo germe del libro furono le nostre polemiche letterarie ».

Ora, neanche a farlo apposta, Cervantes incominciò il *Don Chisciotte* senza avere ancora neanche pensato a Sancio, arrivò al capitolo settimo, e solo allora ci pensò, ricordandosi che nei libri di cavalleria, la cui trama seguiva così dappresso, tutti i cavalieri hanno al loro seguito uno scudiero e che il tipo del « gracioso », del personaggio comico in contrasto coll'eroico, era nella tradizione del teatro spagnuolo.

Quanto poi al dover essere don Chisciotte l'accaparratore dell'« illustre » che tira a distruggere l'« uomo », cioè Sancio, cioè il « vero », ah, per bacco! ma per questa via non resta più nulla da fare al Manzoni, il quale, pure, imparò un poco dal Thierry a odiare il « conquérant » e far nella penombra della storia la *toilette* del terzo stato. E la verità è che come Flaubert si godeva esteticamente a riviver le opulente allucinazioni di S. Antonio, così Cervantes, — e l'uomo del 600, oltre che l'artista — al suo ideale non sapeva immaginare altro mondo condecente che quello eroico, del quale gli avevano insegnato a non considerare i *libros de caballerias* che come una manomissione di quei tali « ciabattai » del Giraldi. Quali sono i libri che il curato consiglia all'oste di leggere in luogo dei romanzi di cavalleria? La storia del Gran Capitano Gonçalo Hernàndez de Córdoba e la vita di Diego Garcia de Paredes, illustre cavaliere nativo della città di Trujillo, in Estremadura, valorosissimo soldato, e di tal forza naturale, che fermava con un dito una macina di mulino nel massimo della sua furia, e armato di uno spadone all'entrata di un ponte, trattenne tutto un innumerevole esercito. E il canonico, ch'è la voce della ragione e della cultura, in un capitolo che precede di pochissimo quelli coi quali il T. rivoluziona genesi e significato del *Don Chisciotte*, non fa egli delle riserve, che son tutte a salvaguardia dell'eroico, circa la perniciosità dei libri cavallereschi? Egli è che dan modo di descrivere naufragi, tempeste, zuffe e battaglie, dipingendo qua un capitano valoroso in tutte le parti che per esser tale si richiedono, che si mostri prudente, prevenga le astuzie dei nemici, sappia essere eloquente oratore nel persuadere o dissuadere i suoi soldati... [e questo è proprio come dire: *res gestae regumque ducumque et tristia bella*]; là un'onestissima dama, onesta, discreta e vereconda...; altrove un principe cortese, valoroso e aggra-

ziato; rappresentando bontà e lealtà di vassalli, magnificenze e liberalità di signori; ora può mostrarsi astrologo, ora cosmografo eccellente, ora musico, ora intelligente nelle materie di Stato e magari all'occasione buon negromante... ».

La grande storia, dunque, tutta esteriorità, a braccetto coll'ideale enciclopedico dell'umanesimo che è l'orgia del realismo e perciò non è realismo, precisamente come nelle Poetiche sfacciatamente paganeggianti del Ronsard e di G. Muzio. « Le poète héroïque invente et forge arguments tous nouveaux.,,, fait haranguer les capitaines comme il faut, décrit les batailles et assauts, factions et entreprises de guerre: se mêle de conjecturer les augures et interpréter les songes... Tantôt il est philosophe, tantôt médecin, arboriste, anatomiste et jurisconsulte ».

Il poema sovrano è una pittura
De l'universo, e però in sè comprende
Ogni stile, ogni forma, ogni ritratto...

Ora, come estrarre dal passo di Cervantes così limpido a riscontro degli equivalenti francese o italiano, quantunque sue fonti dirette siano state forse la dedica dell'*Italia Liberata* a Carlo V e la *Poetica* dello Scaligero, come estrarne l'« uomo » che poi non è altro che il « vero »? Ma lì c'è l'ideale del poema eroico, tal quale è già abbozzato nella *Poetica* del Vida ch'è del 1518 e cioè di decenni anteriori al Concilio di Trento!

E non c'è solo questo. Ma in parte almeno, il *Persiles y Sigismunda*, il romanzo del tipo che, nell'idea di Cervantes, doveva sostituire il cavalleresco e dove non solo non c'è nessun Sancio a far valere i diritti del vero e del terzo stato, ma intorno alla coppia regale imperversano, a gara colle tempeste care al canonico, le più assurde inverosimiglianze. Ah, sì! ma se le fonti teoriche del Cervantes furono, come il Toffanin crede, quelle italiane, e certo furono, egli però ne estrasse proprio il contrario di quello che il Toffanin pensa.

L'errore fondamentale del Toffanin sta in una troppo libera interpretazione della parola « storia ». « Storia » e non altrimenti che così chiamano il racconto delle avventure dell'eroe mancego e lui stesso l'eroe e Sancio e Sanson Carrasco e, con loro e per loro, Cervantes, per la semplice ragione che così s'intitolavano (e qualche volta perfin « cronica ») molti dei « libros de caballerìas » ai quali Cervantes si tiene stretto quanto più può, con intenzione di parodia: *Historia famosa del principe don Policisne de Beocia; Historia de los amores del valeroso moro Abin de Arraez; Historia de Aurelio é Isabella*, e via dicendo.

E qui, come sempre nei casi consimili, la « storia » è tirata in ballo non solo e non tanto per dar colore di vero all'invenzione, verosimile o no ch'essa sia, quanto per drappeggiare, in concorrenza colla letteratura colta, gli spregiati romanzi di quella dignità eroica che già i primi umanisti, Mussato e Ferreto, le avean ritagliata sui grandi modelli dell'antichità. Laddove, nell'estetica di Sancio, che vuol esser poi quella del Piccolomini e del Patrizio, affinata dal Toffanin, che conosce bene e Vico e Manzoni, la storia è la coefora che porge la minuta realtà (cioè Sancio stesso) alla Poesia, perchè questa, contemplandola

sub specie aeternitatis, trovi in essa suo degno pasto e rinunci alle imbardigioni di virtù eroiche, cioè fuori della realtà. In altri termini: la storia che, rostringendo la poesia al « vero », che è poi l'« uomo » del terzo stato come lo riestrarranno Diderot e Thierry, tornerà a realizzare la conciliazione della poesia e della vita, che c'era stata nel medio evo (De Sanctis) ed era nei voti degli interpreti di Aristotele al servigio del Concilio di Trento.

Ma la verità è che Sancio, nel suo còmpito di *pendant* inerente alla tradizionale figura del *gracioso*, sta da un estremo all'altro del libro a contrastare e contenere l'esaltazione eroica del suo padrone e non per incarnare in sè la soluzione d'uno squisito problema letterario, ma puramente e semplicemente per aiutar Cervantes nella soluzione d'un problema di polizia letteraria; quello che Cervantes s'immaginava, e non a torto, aver preoccupato i Padri del Concilio di Trento ben più che la catarsi, i particolari e gli universali: e cioè il gran danno sociale che veniva dalla lettura di libri « de entretenimiento », pasto quotidiano del « desvanecido vulgo », precisamente « il vulgo errante » dell'umanista Petrarca e del pedantemente aristocratico Trissino.

Il dialogo tra Don Chisciotte e Sancio che il Toffanin ha elevato a così alto significato di dottrine estetiche, comincia così: *Don Chisciotte*: « Che si dice del compito ch'io mi sono assunto di ripristinar nel mondo l'ormai dimenticata cavalleria »? *Sancio*: « La prima cosa che dirò è che il popolo tien la signoria vostra per un perfettissimo pazzo, e me per non meno mentecatto ». E ciò basta a provare che anche in questo tranquillo intervallo tra il ritorno a casa dell'eroe e la sua terza spedizione, Sancio compie quello ch'è il suo ufficio: contrastare passo a passo l'esaltazione cavalleresca della quale, in una col « desvanecido vulgo », è vittima il buon hidalgo della Mancia. Sansón Carrasco della *Historia* dell'eroe mancego celebra la immensa popolarità, pari, evidentemente, a quella dei libri cavallereschi. Se non che essa, a differenza di questi, « è del più piacevole e meno pregiudichevole intrattenimento che finora si sia visto, perchè in essa tutta intera non si scopre nemmen per ombra (*por semejas*) una parola disonesta nè un pensiero meno che cattolico ». *Omne tulit punctum* per questa ragione: la stessa che nel famoso scrutinio della biblioteca di Don Chisciotte fa definir « non pregiudizievoli ai terzi » i libri pastorali (si ricordino le creature « innocenti » di G. B. Guarini) i libri cioè più remoti dalla vita che si possano immaginare; la stessa che consiglierà al Cervantes il romanzo, o poema in prosa, *Persiles y Sigismunda* come libro da sostituire a quelli di cavalleria, irrisi, sì, ma non in tutto sostituibili dal *Don Chisciotte*.

Ho detto « poema in prosa ». Difatti, in un certo luogo afferma Cervantes che l'« epica può scriversi altrettanto bene in prosa quanto in versi ». E il Toffanin: « così il particolare della storia, per diventar poesia, non ha bisogno di essere scritto in versi, come pensava la buon'anima di Castelvetro; ma può diventar tale anche in prosa... Così il *Don Chisciotte* è un poema di cose storiche (cioè comuni) e scritto in prosa ».

Ora, in opposizione al Castelvetro, qualche precettista italiano aveva preceduto Cervantes in una tale affermazione; e il Menéndez y Pelayo la chiama

addirittura « comunissima » tra i precettisti spagnoli. Ma più importa che quelle parole il Cervantes le mette in bocca del canonico, il quale nei famosi capitoli XLVII-XLVIII della parte prima rifà idealmente lo scrutinio dei libri già compiuto di fatto dal curato, dice peste dei libri cavallereschi e delle commedie di Lope de Vega (nelle quali non manca certo il « vero » riscoperto dal Piccolomini!), e espone il piano di un libro di cavalleria da lui già incominciato, a contrapposizione di quelli ordinari, quelli cioè cari al « vulgo », e, come tale, rigorosamente osservante tutte le regole...

Il libro è certo il *Persiles y Sigismunda;* le regole « las reglas », sono quelle di Aristotele, ma niente affatto rielaborate dai precettisti italiani o dal Toffanin per conto loro, bensì quelle che non prendevano in considerazione se non la tragedia e il poema da re. Il romanzo poema epico, sulla traccia del romanzo greco famosissimo di Eliodoro, tutto ciò che potesse tornare a esserci di più nobile, di più eroico, di più irreale, dopo che il suo autore — parlo di Cervantes, non del canonico — aveva sublimato alla vita dell'arte, con una così precisa coscienza di teorico, il terzo stato nella persona di Sancio Panza...

Questo è il libro in prosa, — non il *Don Chisciotte* —, al quale si riferiscono le parole di Cervantes: « anche l'epica può scriversi altrettanto bene in prosa, quanto in versi ».

E qui stan bene, perchè qui come nel *Télémaque* di Fénelon siamo in vera epopea, quella senza « storia » intesa come realtà, cioè alla Toffanin, quella eroica, e impostata, naturalmente, sulle regole aristoteliche, tradizionalmente, niente affatto rivoluzionariamente, intese: « un libro che faccia un corpo di favole intero con tutti i suoi mémbri, di maniera che il mezzo corrisponda al principio, e il fine al principio e al mezzo... » un libro che voleva essere, oltre al resto, una lezione al « felicìsimo ingenio » che lavorava per il « vulgo » e s'infischiava dell'universale, non meno che delle unità: Lope de Vega.

Superfluo aggiungere o ricordare che i due protagonisti di un tal poema in prosa, son due principi, adorni d'ogni perfezione...

Altro che la curiosità, che sarebbe stata anche carità, per l'« uomo » della realtà in opposizione all'« eroe » coturnato!

Ma la diseroizzazione dell'umanità libresca era un fatto compiuto già a metà del secolo XVI, per opera del romanzo picaresco, del quale il *Lazarillo de Tormes* è il capostipite. E per quella via avrebbe potuto benissimo Cervantes muover guerra ai libri di cavalleria. Ma non era affatto nel suo programma, come il Toffanin crede, sostituire la vita reale a quella eroica. Volle prima col *Don Chisciotte* provvedere al salvataggio della materia eroica manomessa dai raffazzonatori dei libri di cavalleria per il volgo; poi assicurarne l'esistenza col *Persiles y Sigismunda*, ch'egli s'illuse (ah, il genio inconsapevole che si sarebbe formato su quei poveri trattatisti italiani!) dover riuscire un capolavoro!

Campione indomito, dunque, della letteratura tradizionale, quella eroica, colta, aristocratica, cara anche all'Inquisizione e alle classi superiori che non sognavano nessuna letteratura del o pel terzo stato. Juan de Valdés, ti-

pico rappresentante della rinascenza spagnola, l'amico di Erasmo e il maestro di Giulia Gonzaga e Vittoria Colonna, aborriva i libri di cavalleria non solo perchè mendaci, ma anche e più perchè « mal composti » e di « stile stravagante ». Son le stesse ragioni per cui li avversava — senza forse precisamente odiarli — Cervantes, che, sempre per bocca del canonico, li definisce mancanti « di un corpo di favola armonico » e « sgraziati nello stile »! Sgraziati nello stile, cioè riboccantti di « indiavolate e stravolte espressioni » com'ebbe già a dir durante lo scrutinio della biblioteca di Don Chisciotte. Ed è oltremodo notevole la conformità del suo giudizio con quello del Giraldi, il quale, dopo avere riccamente e opportunamente esemplificato lo stile bizzarramente artificioso, scrive: « E questi e simili modi di dire sono quelli che pregiano coloro che, tratti da non so qual maniera di *favella spagnuola*, hanno messo tra rose della lingua italiana... queste pungenti spine ». Il Giraldi, avendo l'occhio all'Ariosto, preveniva il Cervantes nella formulazione d'un ideale di romanzo composto col debito rispetto dell'arte. E ciò con buona pace del Toffanin che li colloca così volentieri agli antipodi l'uno dell'altro.

Torniamo, dunque, al *Don Chisciotte*, puramente e semplicemente satira dei romanzi cavallereschi?

Certamente.

Il Toffanin non manca di dire in principio del suo capitolo cervantino: « il Don Chisciotte è, *fra l'altro*, una vittoriosa satira letteraria, la satira degli eroi romanzeschi... ». Ma l'« altro » gli prende poi la mano e sei pagine più in là si mostra come seccato di questa interpretazione che la storia impone e inclina a negarle perfino la convivenza con quella ch'è la sua, non importa se non autorizzata dalla storia... « Le manie romanzesche non erano poi tanto diffuse. quanto, per comodità, si ripete... ».

Presto detto.

Ma, in realtà, lungo il mezzo secolo che precede il *Don Chisciotte* si scaglionano editti di sovrani — Carlo V, Giovanna la Pazza, Filippo II —; decreti di concilii — voglio intendere quello di Trento; e scrittori ecclesiastici — il Vives, il Venegas, il Malón de Chaide, Alonso Cano, ossequienti agli uni e agli altri... E a tutti insieme ossequente il Cervantes, il cui ideale teorico fu quello d'un conservatore, anzi, come scrissi e dimostrai altra volta, addirittura un reazionario...

Non manca, nel libro del T., un capitolo sull'atteggiamento del pensiero tedesco rispetto alla catarsi, e cioè alle finalità dell'arte. Il T., non contento di aver dimostrato o tentato di dimostrare che c'è un romanticismo tutto nostro il quale ha il suo precedente nello sforzo fatto dall'idealismo latino per superar la crisi del Concilio di Trento, vuol anche mettere sotto gli occhi lo spettacolo del pensiero tedesco imbragatosi in una morale sfacciatamente pagana da Lutero a Lessing: in modo che ne risulti l'antitesi tra la liberazione dello spirito dalla carne (i Latini) e la liberazione della carne dallo spirito (i Tedeschi). E sì che, manco a dirlo, quei benedetti Tedeschi, a parere del T., mossero anch'essi dalle discussioni italiane sulla catarsi aristotelica!

Questa parte del libro, scritta, come, del resto, tutto il rimanente, du-

rante la guerra, si risente e della scarsezza di libri che il T. potè consultare (il Borinski fu l'unica sua guida) e di quella che si può chiamar la psicologia di guerra. Ma, anche con queste attenuanti, essa è troppo al di sotto dell'autore. Lutero caratterizzato unicamente per la sua adesione al sentimento pagano della catarsi in letteratura e in religione! Ma Lutero, che studiò il greco, non per leggere Omero, bensì per rivedere il testo della Bibbia, essa Bibbia tradusse poi in volgare pel *popolo* tedesco, intendendo « popolo » come lo intende il Toffanin quando lo incarna nella tozza persona di Sancio. Ed è questa, sì o no, una nazionalizzazione dell'umanesimo, come quella a cui in Francia tendono già il Ronsard e il Du Bellay della *Défense et illustration de la langue française?* Lo è tanto che se Lutero non scrisse una *Défense*, la scrisse però Martino Opitz: *De contemptu linguae teutonicae*.

Il Buchner, discepolo della prima scuola slesiana, rappresenta, al dire dello stesso T., la fazione umanistica più temperata e quindi più disposta alla riverenza verso le questioni letterarie impostate dai Latini ed *ereditate* dai Tedeschi. Eredità, però, accettata con beneficio d'inventario: perchè il B. tende un po' l'orecchio anche al demone di Socrate e di Platone, al quale del resto lo tesero anche i nostri umanisti (lo dice il T. stesso, e con più ampia documentazione Ralph C. Williams.

E' di lì che provengono certe bellissime precocità, le quali sembrano ritagliate dalla *Préface de Cromwell*: basti questa: « La poesia non ha limiti più che non ne abbiano mondo e natura in sè ». Il Borinski bene a proposito nota: « così entrava nella poetica questa idea: che vivere e poetare sono uno sola cosa », e bene a torto, dal canto suo, postilla il T.: « Ma questo, in fondo, non c'interessa. Ossia a noi basta vedere che diverso tono prendeva il classicismo nel mondo luterano ». Ora questa era, male o bene, una via che non piace al T. perchè mena dritto, secondo lui, all'irreligiosità luterana, al culto delle passioni e conseguente furor panico. Ed era un rifarsi all'umanesimo. Laddove a lui sarebbe piaciuto che arte e vita si fossero riconciliate in seno al trascendentalismo, come ai tempi di Dante. E a questo tesero, e per aver teso a questo sono ammirati da lui i Piccolomini, i Maggi e gli altri dello sbracalato corteo aristoteleggiante. Ma la storia, anche quella letteraria, vuol fatti, non desideri e intenzioni. E, insomma, quel che è nel desiderio del T. e sarebbe stato, secondo lui, nelle intenzioni di quei poveri diavoli, non riuscì a nulla..., perchè certo il T. non vorrebbe gli si dicesse che riuscì al secentismo.

Non quindi giustificabile la crudezza antitetica colla quale egli si rappresenta il dionisismo dei teorici tedeschi e l'etica austera di quelli italiani. Se quel dionisismo da Lutero, attraverso Lessing, menò a Goethe, non c'è che da inchinarglisi. I membri di quella società letteraria, che, in omaggio al principio poetico dell'entusiasmo, amava chiamarsi (del resto, a Bologna, c'era sin dal 1554 l'Accademia dei Sitibondi!) la *Società dei beoni* (Saufgesellschaft) avrebbero avuto tutto il diritto di dire ai Robertelli, ai Maggi, ai Piccolomini: bevete anche voi! Il motto è celebre, del resto, nella storia di Federico II di Prussia. Egli assisteva alle esercitazioni di un reggimento di cavalleria. Uno squadrone passò al galoppo, meravigliosamente unito. Il re soldato si voltò al

colonnello che gli stava d'accanto: « Colonnello, come si chiama il capitano di questo squadrone? ». Il colonnello: « *Ach, Majestät, er säuft immer zu!* ah, Maestà! egli non fa che bere ». E Federico, col suo vocione rimasto famoso anch'esso: « *Saufen Sie auch, Herr Oberst;* beva anche lei, colonnello ».

Ma, tornando al libro del T.: e il Lessing? Reo, agli occhi suoi, come luterano, di paganesimo in stridente contrasto coll'aristotelismo cattolico. Agli occhi miei, e credo anche d'altri, caritatevole infinitamente più dei Padri del Concilio di Trento, verso il terzo stato, verso, cioè, quella realtà della vita ch'è l'uomo diseroizzato. Egli scrisse drammi borghesi, sia pure avendo gli occhi al Diderot, il primo figlio di popolo che dei progressi umani fa una gloria esclusivamente popolare. E il passo della sua *Dramaturgia* che il Toffanin divelle dal contesto (p. 337) per dimostrare ch'egli vuole attenuato il φόβος, la paura della catarsi aristotelica, perchè esso non includa un impedimento alla libertà delle passioni, quel passo, nel contesto, non può essere invocato che a provare la concezione morale che lo scrittore tedesco aveva del dramma di contro a quella puramente estetica, cioè estetica fino al cinismo, che ne aveva lo scrittore « latino ». Perchè tanto « orrore » nella *Rodogune?* come mai una così terrificante volontà del male in Cleopatra di Siria? « Ma », scrive il Corneille, con un coraggio da leone dell'amoralità estetica, « tutti i suoi delitti sono accompagnati da una *grandezza d'animo*, che ha qualche cosa di così elevato, che al tempo stesso che si detestano le sue azioni, si ammira la fonte donde esse partono ».

E il povero Lessing, che ha del Sancio caro al Toffanin, quanto Corneille viene ad avere di Don Chisciotte, pel quale la storia non può rispecchiare se non splendori eroici: « Veramente, non sarebbe potuto Corneille arrivare a una più perniciosa trovata di questa! Seguitelo fino in fondo, e addio ogni verità, ogni illusione, ogni utilità morale della tragedia! Poichè la virtù, che è sempre modesta e semplice, diventa, per opera di quell'abbagliante carattere, vana e romantica; mentre il vizio, viene ad esser dissimulato con una vernice, che ci abbaglia... E' follia volerci atterrire unicamente cogli effetti disastrosi del vizio, mentre ci si dissimula la sua ripugnanza... ».

Tra Lessing e Corneille, quando si lasci parlar loro quello che è il vero rispettivo linguaggio, mi dica il Toffanin: chi dei due gli par più disposto a calpestare, in nome dell'arte, le finalità morali?

Libertà, libertinaggio, direi quasi, d'interpretazione. Qui, come troppo spesso lungo tutto il corso del libro, come all'ultimissimo capitolo, quello dedicato ad Amleto, la cui figura nereggia sulla copertina del libro.

Amleto viene ad essere, pel T., non già la tragedia della volontà malata alle prese coll'urgenza dell'azione, ma quella di una coscienza nella quale, obliterata la distinzione religiosa tra il Bene e il Male (il pensiero di Bruno ha penetrato le nebbie d'Inghilterra), egli non trova l'energia perchè non trova la ragione di condannare e punire il male. Sia pure, e vada questa interpretazione ad ingrossare il conto delle precocità shakespeariane. Ma il T. preferisce attribuire a Shakespeare « la coscienza del genio vero ». E perchè? Per potercelo rappresentare coll'alta fronte china sui commenti italiani alla *Poetica* di

Aristotele: « Pensate Shakespeare con in mano uno dei nostri commenti alla *Poetica* di Aristotele e non vi verrà voglia di andare a cercare altrove le ragioni... » ecc. E qui il ragionamento del T., fatto per proprio conto e non al cospetto del lettore, s'intravvede abbastanza chiaro. Se lontano dall'Italia e proprio in paese protestante ci fu un poeta, il quale nei problemi morali cercò profondità abissali, costui bisogna ricondurlo ai commenti d'Aristotele pullulati in Italia a gara colle *regulae* che il Concilio di Trento bravamente elencava... Altrimenti, ci sarebbe da concludere che la via per dare all'arte un contenuto morale non era quella che additarono i vescovi « latini » del Concilio di Trento e gli esegeti di Aristotele loro cooperatori. Or proprio così — me ne dispiace pel T., — sarà da concludere, a rigor di logica e di storia.

Ma immaginiamoci pure, per un momento, lo Shakespeare con in mano uno dei nostri commenti. E allora è chiaro che se di lì gli poteva derivare la preoccupazione per l'elemento morale e i massimi problemi della vita, di lì gli sarebbe anche dovuto venire l'ossequio a certe prescrizioni restrittive quanto alla forma, p. es., le unità; mentre in tutte le tragedie di Shakespeare c'è tutta la vita come nelle commedie di Lope de Vega. Eh no! dice il T.: Lope de Vega non studiò abbastanza quelle regole come le studiò Cervantes, che perciò stava pel teatro regolare. Per valutare quindi Shakespeare bisogna sommare il genio indipendente di Lope e la cultura di Cervantes. « Shakespeare aveva una personalità non meno indipendente di quella di Lope de Vega e, in più, una cultura e una capacità critica degna del Cervantes e di lui ».

Eh no! caro Toffanin. Pezzi così grossi della letteratura mondiale non si possono maneggiare come pedine d'una scacchiera. Lope de Vega conosceva anche lui quei trattatisti. Robertelli, un dei maggiori di quello scalcinato olimpo di precettisti, Lope lo cita *honoris causa* — el doctìsimo Utinense Rotortelo — in quell'*Arte Nuevo de hacer comedias* ch'egli, il T., ricorda. Salvo che, quel suo meraviglioso senso della vita gli fa poi proclamare che con buona pace dei precetti (*perdonen los preceptos*) non importa che il soggetto sia « di re » e importa, viceversa, molto che il « tragico » ed il « comico » siano sul teatro mescolati com'è in questa

Bella d'erbe famiglia e d'animali.

E, a parte tutto codesto, anche con solo in mano le commedie di Lope, io credo si debba concludere che la sua cultura non è affatto inferiore a quella di Cervantes. Mettermi a dimostrarlo qui non posso. Sarebbe troppo lungo. D'altronde, perchè non attendere che il Toffanin porti lui i suoi argomenti sulla maggior cultura del Cervantes?

E mi fermo, lieto di aver fatto una strada abbastanza lunga in una incantevole compagnia; ma anche di essermi riconfermato in una mia doppia preoccupazione. Prima; e l'ho accennata già in principio di questo scritto, che lo spirito, strafacendo, venga a negare i caratteri fondamentali della storia, pur pretendendo di far la storia. Seconda: che da un ventennio a questa parte si abusi dello studio delle teorie critiche, proprio al tempo stesso in cui il

concetto dell'arte si è emancipato da qualsiasi principio di tradizionalismo, di cultura, d'intellettualismo, di tecnicismo.

Or tutto codesto, naturalmente, ci svia dalla comprensione dell'opera d'arte, che è quel che importa in letteratura, che è tutto in letteratura.

Nel caso specifico, poichè evidentemente il T. ha belle qualità d'artista lui stesso, si direbbe che qualche volta egli scherzi colla critica, come fa il gatto fine (p. es., quello d'Angora) col topo. Ci scherza fino a ucciderlo. Ma poi non lo mangia.

Cesare de Lollis.

"NOTTURNO" DI GABRIELE D'ANNUNZIO

« Ora io ho — mi sembra — un orecchio più sensibile di quello che musicò « la pioggia nel pineto ».

Questa osservazione, che il D'Annunzio fa a proposito del suo udito in una pagina del *Notturno*, si potrebbe ripetere, mutati i termini, per gli altri sensi del poeta, leggendo il libro della sua cecità veggente. L'orchestra si è arricchita e complicata. Non son più improvvisi squilli, troppo netti e prepotenti, a insorgere sul monotono fondo consueto; non più troppo squisiti languori di violini nei quali si stempri un'informe aspirazione lirica. La prima fame è sazia e cominciano gl'indugi sul sapore. L'orchestra è ora tutta un ricamo, un intreccio di strumenti, gioia degli orecchi esperti. Il suono si traduce in colore, l'odore in suono, il dolore si scolpisce in immagini plastiche d'una solidità allucinatoria, i colori si generano in un clima che non sembra condizionato da leggi terrestri. Col *Notturno* non è nato un sesto senso, che non ha a suo denominatore questo o quell'organo, ma non so che di più ricco e di più strano? Un sesto senso, già balenato al poeta nelle ore pàniche, ma che, per liberarsi da certe opacità ingombranti, aveva bisogno dell'intervento purificatore del dolore, di *quel* dolore? Leggiamo:

— C'è la zàgara di serra... L'odore è candido, acerbo, infantile... Mi sbianca il fuoco dell'occhio.

— Ho negli occhi quel suono d'argento assordito, in cui tremava la levità del capelvenere.

— Le prime note del quinto Trio del fiammingo Beethoven mi toccano il cuore veramente, corporalmente, come le bacchette che battono il timpano nel marmo vivente di Luca...

Quando, dopo la pausa, gli strumenti cominciano il Largo, vedo una zona gialla compenetrare una zona violetta.

Poi vedo un drappo violetto orlato di giallo coprire un rilievo che è quello del crocefisso.

Le sporgenze dei ginocchi straziati sollevano il drappo nel centro; e, quando il violino riprende il tema, il drappo nel centro s'imporpora.

— Dal bulbo dell'occhio, con una fitta improvvisa, rompe il giacinto violetto. Serro i denti. Sento le barbe aggrovigliate nel cervello. Sento distinte le membrane e le squame carnose.

Il gambo s'allunga. Il fiore si compisce, s'infoltisce, s'appesantisce. E' cupo, è quasi nero. Lo vedo.

Chi me l'ha scerpato?

— Vedo verde. Vedo nell'ombra la mie mani verdi. Tutta la stanza è verde come una pergola folta. E come se avessi la testa avviluppata nel lauro tondo che mi fosse divenuto tutto di vetro screpoloso.

Così il poeta, attraverso il dolore, è giunto a quello stadio acuto di sensibilità proprio di certi mistici nell'estasi, ove l'interna visione delle piaghe di Cristo genera le stimmate, e la veemente aspirazione al cielo solleva dal suolo. Se il d'Annunzio avesse avuto una volontà possente come la sua sensibilità, perchè non doveva avvenire il prodigio del Sabato Santo presagito dalla Sirenetta? (1)

Ma la sensibilità del d'Annunzio non ha culminato in un prodigio di questo genere: si è sì attuata, ma in un'opera d'arte, che è pure una sorta di prodigio. Invece che alla schiera dei mistici, egli appartiene alla schiera dei Rimbaud, degli Huysmans, dei Mallarmé. Il *Notturno* è forse l'ultima e più perfetta espressione di un modo di sensualità iperacuta, a cui han tentato di adeguare la loro arte simbolisti futuristi decadenti d'ogni scuola e d'ogni cenacolo. La parentela appare evidente, sol che si leggano frasi come queste:

— Ma, profittando del silenzio, una raganella prese un filo d'avena e montò sopra una saggina; e lì si mise a far le sue prove...

... E la raganella beveva con quel filo d'avena tutto il verde della Versilia, e lo rendeva in canto al mio sopore.

— Sonnolenza di calen d'aprile. Pioggia meridiana che s'attenua sul fogliame e finisce.

Il mio sopore m'accorda col giardino che non vedo.

Non sembra che parli il Fauno del Mallarmé? Nel notare le minime inflessioni sensuali provocate dall'odor dei fiori (2), il poeta non è un fratello di Des Esseintes? In una frase come la seguente, non basta sopprimere il « non so perchè, mi danno il senso del silenzio », per sentirvi un'aria di famiglia coi più rischiosi caprioleggiamenti del futurismo?

— Le rondini rissano e stridono con furore... Vedo in un angolo due innaffiatoi capovolti: e, non so perchè, mi dànno il senso del silenzio, fanno una pausa negli stridi laceranti.

* *

Il d'Annunzio non appartiene alla generazione che ha cercato il suo modo d'espressione nel diario di frammenti lirici. L'arte del d'Annunzio è nata sotto l'ombra delle rudi — spesso massicce, talvolta pretenziose, ma forti sempre — architetture del Carducci: un bisogno di organizzare, di costruire l'ha dominata di continuo. Quando l'architettura non era innata nel fantasma poetico, il d'Annunzio si è sforzato di disporre le sue immagini su uno schema d'imprestito. Egli è stato drammaturgo e romanziere per obbligo, forse per quel preconcetto architettonico ch'egli aveva assorbito nella sua educazione artistica. La forma del romanzo, del dramma, anche quella della novella, furono pretesti, non necessità per lui: crollati gli schemi obesi, le impalcature fittizie, restano, tra i calcinacci polverosi delle psicologie e delle filosofie d'accatto, i puri diamanti delle impressioni genuine, veramente vissute, i « frammenti lirici ». Che cosa sarebbe stata l'arte del d'Annunzio, se egli non avesse avuto

(1) *Notturno*, pagg. 470-71.
(2) *Notturno*, pag. 144.

il preconcetto che quei taccuini d'impressioni che adolescente raccoglieva nel nativo Abruzzo (1) dovessero servir solo di scartafacci? Poichè è chiaro che la sua arte ha toccato i vertici sol quando ha potuto liberamente spaziare nel campo delle esperienze personali: in certe parti di un romanzo ingenuo come *Il Piacere*, e nelle *Laudi*. Più deficente è stato il poeta là dove era più necessaria una virtù costruttiva: se nei romanzi la vena lirica randagia trovava prima o poi sfogo, come avrebbe potuto nei drammi? Un intenso dissidio morale è la necessaria base del dramma; e per quanto il d'Annunzio parli di un discordo continuo tra la sua sensualità e la sua intelligenza, questo discordo non ha mai formato solida ragion d'essere d'un suo dramma (2); segno che, alla fine, o quelle due « donne », che stavano intorno al cuore del poeta, avevano trovato un *modus vivendi*, o, più probabile, che una sola era viva, e l'altra era un pallido fantasma. La vera ragion d'essere di romanzi come *Il Fuoco* non è in un pallido e stilizzato conflitto di caratteri, ma in un prepotente bisogno di fissare paesaggi e immagini e fantasie e melanconie. Con la lunga e pericolosa infermità della vista si è offerta spontaneamente al d'Annunzio l'opportunità di notare non la propria autobiografia — chè autobiografia implica conflitto morale e esame interiore, e di ciò è incapace il d'Annunzio scrittore, irrigidito in una posizione morale esemplare — ma il diario della propria meravigliosa sensualità. Al diario lirico il d'Annunzio è arrivato più per una provvida sventura che per un processo di chiarificazione interiore.

* *

Senonchè nel *Notturno* il poeta non vorrebbe parlare solo dei suoi meravigliosi sensi; non si contenta di dirci *Vide sensus meos*, ma suggella il suo libro con un *Vide cor meum;* non ci parla solo delle cose circostanti; ci parla anche degli uomini circostanti, degli eroi. Ci parla veramente degli eroi, o non piuttosto delle orribili ferite degli eroi? Comunica con lo spirito dei suoi cari morti, o la sua pietà non è che un senso d'orrore carnale?

Quali pensieri agitano il poeta in occasione del funerale di Giuseppe Miraglia?

— Torno a casa, sfinito. Mi spoglio. L'uniforme ha un odore di morte, mi sembra. Lo stesso odore è nella mia biancheria. Mi spoglio di tutto. Entro nel bagno caldo. Qualcosa del cadavere è in me? *Penso subito se abbiano lavato il corpo ferito, prima di rivestirlo.*

— Due marinai portano la mia corona di rose bianche e rosse. La pongo presso il suo capo. *Pongo anche presso la sua guancia destra* (*quella che è pesta*) *il mazzo di Renata.*

— Più in là, nel mezzo della stanza, rivedo quella macchia oscura che avevo scoperta presso il lettuccio.

E sangue, è sangue e siero colati a traverso il materasso... Mi par che il cuore mi cada giù, sotto il calcagno.

(1) v. VINCENZO MORELLO: *Gabriele d'Annunzio*, Roma 1910, pag. 42.

(2) A stare alle apparenze, quasi tutti i drammi del d'Annunzio sono impostati su quel discordo: ma altro è l'intenzione — ingenuo riconoscimento d'una deficenza — altro è quel che la natura consente d'attuare.

. Un marinaio, intanto, con uno strofinaccio legato a un'asta, pulisce sul pavimento la macchia di sangue. Quando ha finito, passa accanto a me, *quasi mi tocca*, con l'asta in alto e lo strofinaccio penzoloni.

Gli aspetti del corpo straziato che si decompone turbano così intensamente il poeta, che egli prorompe a un certo punto: « Ho nelle ossa un freddo orribile. Toccare la morte, imprimersi nella morte, avendo un cuore vivo! ».

Il poeta rievoca un macello di bavaresi impigliati nei reticolati:

— Vedo il sangue colare giù pel legno e pel ferro, aggrumarsi, annerarsi, vischioso come la pania che impiastra le verghe.

Non c'è più rugiada, non c'è più alba sul mondo.

E ancora:

— Ripenso a quel ferito che ritrovammo in una stalla deserta abbandonato là da sei giorni, nell'orribile fetore delle sue gambe invase dalla cancrena gazosa, con in bocca qualche filo di paglia masticata.

— Il cadavere di Roberto Prunas, gonfio e bianchiccio, s'è arrestato contro uno sbarramento di torpedini. Sta sospeso e oscilla, macerandosi nel suo gabbano come in un sacco slegato.

Le citazioni di questa specie potrebbero moltiplicarsi, e bisognerebbe trascrivere non solo le pagine in cui il poeta parla del martirio di uomini, ma anche quelle dove parla del martirio d'animali (pagg. 364-65; 393-94), o di cose, come queste:

— Un'afa irrespirabile. Fiori ancor vivi, fiori morti. Tutta la stanza è ingombra. Per far posto bisogna premere le ghirlande, *calcarle, pestarle... Mi sento venir meno.*

— Con non so che malessere, penso al pozzo roseo di marmo veronese che è in mezzo al mio campiello. V'era in fondo un'acqua malsana e il coperchio di tavola era marcio, cadeva in pezzi. L'autorità pubblica gli ha turato la bocca con la calce. Ora il campiello non respira più. Il suo silenzio non ha le labbra socchiuse, ma suggellate. *Di qui lo sento soffrire.*

Il poeta soffre dei martirii degli uomini come dei martirii degli animali e delle cose; gli aspetti raccapricciantí della sofferenza fisica tengono ancora e sempre affascinata la sua sensualità, come la tenevano al tempo delle *Novelle della Pescara*. Negli elogi dei morti eroi ciò che più impressiona son le figure delle spaventose piaghe e delle orribili decomposizioni, che fan pensare al sensualismo fosco di certe pitture di martirio tedesche: a tal macabro e piagoso corpo di un Crocefisso del Grünewald, dove lo strazio delle carni lacerate e delle ferite slabbrate raggia una sua cupa e cruenta opulenza.

**

Ma se il d'Annunzio non sa rappresentare caratteri d'uomini, sa rappresentare a meraviglia caratteri d'animali: anzi, gli eroi che ci descrive, ce li descrive come bellissimi animali, perfettamente adeguati a uno scopo, perfetti *strumenti*. Allorchè ci parla di uomini, sentiamo quanto sia limitata l'arte sua. L'uomo morale è per lui un'entità stilizzata, fissa in un gesto, parlante sempre il linguaggio del d'Annunzio stesso; gente seria, sentenziosa, che, quando ride,

ride d'un riso rigido come quello dei volti egineti. Come si può penetrare il carattere degli uomini quando s'ignora che sia il riso? L'uomo dannunziano conosce sì e pratica non so che arte sottile della *beffa*, nobile arte forse, non avesse quello scipito sapor di paglia. Ma, se è deficente ritrattista, il d'Annunzio è in compenso un animalista stupendo, come quei miniatori indiani di cui parla, rozzi e ingenui nel disegnare gli uomini, ma squisiti disegnatori d'animali. Non è anche questo un corollario del sensualismo dannunziano? Nello sviluppo delle arti figurative, la figura umana è di solito trattata più tardi, e solo più tardi giunge a perfetta espressione, per la maggior complessità spirituale che si richiede a comprenderla; ma un popolo primitivo, anche scarsamente intelligente, può arrivare alla perfetta rappresentazione degli animali.

Per quanto il d'Annunzio esalti « la necessità eroica della coppia alata » (il conduttore e il feritore su uno stesso aeroplano), egli deve sentir molto di più l'accordo perfetto tra cavallo e cavalcatore. Gli animali sono creature enigmatiche, della cui rudimentale coscienza ci manca la chiave? Giurerei che questa chiave l'ha lui d'Annunzio, che ha potuto far galoppare nelle sue pagine il compagno della sua libertà senza via, El Nar, e ha saputo dare del piccolo cavallo sardo Aquilino una biografia quale di nessun eroe ha data, e ha fissato in uno scorcio indimenticabile un attimo essenziale di vita del cavallo ferito, solo sul campo della Marna. Quando il d'Annunzio parla di queste creature, ha una lucidità divinatoria non minore di quella che dovette aver Dante, fissando in un'attitudine leggiadra la natura dei Centauri:

> Noi ci appressammo a quelle fiere snelle:
> Chiron prese uno strale, e con la cocca
> Fece la barba indietro alle mascelle.

**

La prosa del *Notturno* è stata giustamente ammirata per la sua elasticità e la sua docilità a marezzare ai minimi soffi delle immagini. Però, se per gran parte del libro il consueto periodare dannunziano si è scarnificato di ogni adipe opaco, si è franto, sveltito in nuclei minori e minimi — e frangersi era possibile a un periodare come quello, non proiettato in profondità, non irto d'incisi, ma tutto in primo piano, tutto di membri giustapposti: frangersi e insieme aumentare di vitalità come un lombrico spezzato moltiplica la vita nei suoi tronconi — non si è forse osservato come, via via che ci si avvicina alla fine del libro, lo stile presenta più spesso le caratteristiche che conoscevamo abituali al d'Annunzio. Le allitterazioni, le assonanze, i parallelismi tornano a dominare, e torna a dominare il movimento a triade (triade di nomi, o di aggettivi, o di verbi, o di intere proposizioni) colla sua bilanciata monotonia: nella *Licenza* della *Leda senza cigno* — opera in gran parte posteriore al *Notturno*, benchè pubblicata prima (non tutti i critici mostrano di ricordarsi di questa circostanza) — certi aspetti meccanici e facilmente imitabili del periodare dannunziano tornano a imperversare.

Si sarebbe tentati di spiegare il fenomeno col modo eccezionale della stesura del *Notturno*, se ad esso non si accompagnasse un diverso acume di sensibilità nelle immagini e una diversa squisitezza nelle analogie. Si ha come l'impressione che il poeta, toccata una profondità misteriosa, vada affiorando alla superficie consueta via via che il libro volge al suo fine.

Bisogna riflettere che il *Notturno* è un libro eccezionale, concepito in uno stato di grazia, condizionato da una speciale e momentanea sensibilità. È un'opera d'arte non meno eccezionale di quel *Kubla Khan* del Coleridge, che si dice inventato nel sogno, dove fa forse la sua prima apparizione nella poesia occidentale il sesto senso.

MARIO PRAZ.

UN ENIMMA STENDHALIANO

Nel *Marzocco* del 23 luglio 1916 quel letterato di fine gusto e critico sempre all'erta che fu Giovanni Rabizzani segnalava a' suoi lettori un mio studio sui rapporti tra Stendhal e il Manzoni e, così di passata, m'invitava a ricercare tra i manoscritti stendhaliani di Grenoble qualche traccia di quell'irreperibile opera *Del romanticismo nelle arti* che Stendhal avrebbe scritto in italiano e il cui titolo egli fece figurare una volta nell'elenco delle proprie pubblicazioni. In realtà io non avevo bisogno di quell'invito: già da un pezzo il piccolo interessante problema aveva stuzzicato la mia curiosità e già da tre anni e più, rileggendo il carteggio di Stendhal e frugando tra i manoscritti stendhaliani nella tranquilla e luminosa Biblioteca Municipale di Grenoble, ero giunto alla soluzione di esso: ma altre occupazioni m'avevan poi sempre impedito di discorrerne e solo oggi posso farlo.

Intanto, non è questo il solo enimma che presenti la bibliografia stendhaliana. Nei vari elenchi delle opere di Stendhal pubblicati nel verso dell'occhiello delle edizioni originali figurano nomi di libri che nessuno stendhaliano è riuscito mai a rintracciare. Così una *Vie de Canova* e una *Vie du Tasse* sarebbero state edite a Livorno e messe in vendita al prezzo di cinque franchi. Ma il bello è che codeste opere compaiono e scompaiono ne' vari elenchi: il titolo della *Vie de Canova* figura nell'edizione originale della *Vie de Rossini* (Parigi, Boulland, 1824) per scomparire in quella delle *Promenades dans Rome* (Parigi, Delaunay, 1829), dove son elencate le opere a tutti note, e ricomparir poi nel verso dell'occhiello della *Chartreuse de Parme* (Parigi, Dupont, 1839); e il medesimo accade della *Vie du Tasse* (1).

In verità c'è da rimaner perplessi, o piuttosto si può affermare senza alcuno scrupolo che si tratta di opere... in potenza, vale a dire che siamo in presenza di un trucco: non è il primo da parte di Monsieur de Stendhal e gli stendhaliani ne scoprono ogni giorno di nuovi. Ma un tempo era lecito credere Stendhal uomo di parola. E infatti un signor Paul Merruau pubblicò nel *Courrier Français* del 1° aprile 1842 un articolo in morte di Henry Beyle nel quale gli attribuiva in perfetta buona fede la paternità della *Vie de Canova*.

S'intende che il libro in italiano sia stato oggetto, specie da noi, di maggior curiosità. Il titolo di esso figura nel verso dell'occhiello del primo *Racine*

---

(1) Cfr. A. PAUPE, *Histoire des Oeuvres de Stendhal*, Parigi, Dujarric, 1904 e H. CORDIER, *Bibliographie stendhalienne*, Parigi, Champion, 1914. Il Cordier dà a pag. 145 il facsimile dell'occhiello (verso) della *Chartreuse de Parme*, ma dimentica di notare che i titoli della *Vie du Tasse* e della *Vie de Canova* figurano già nella prima edizione della *Vie de Rossini*. Io ho potuto esaminare a Grenoble tutte queste edizioni originali.

et Shakspeare (1) (Parigi, Bossange, 1823): «*Del Romanticismo nelle arti*, un vol. in-8°, Firenze, 1819; prix: 6 fr.» (2). Di lì passò nel saggio bibliografico intorno alla questione classico-romantica pubblicato dal Robecchi in appendice alla sua edizione delle poesie di Carlo Porta (Milano, 1887) e nel *Guide Bibliographique de la littérature française de* 1800 *à* 1906 di H. P. Thième (Parigi, 1907). E dal Robecchi tolse l'indicazione Edmondo Clerici, che nel suo del resto utile studio sul *Conciliatore* (vol. XVIII degli *Annali della R. Scuola Normale di Pisa*, Pisa, Nistri, 1903) rimanda il candido lettore al libro stendhaliano, proprio come s'egli l'avesse visto e consultato. Il che non deve far maraviglia quando si pensi che un altro studioso, accennando alle relazioni tra Stendhal e l'*Antologia* del Vieusseux, sbaglia con un romanzo il libro stendhaliano sull'amore, giusto quello in cui l'innamorato di Metilde Dembowski volle costringere tutta la sua torturante sensibilità entro le magre forme schematiche di un trattato di patologia! Ma all'amo del titolo italiano aveva abboccato prima di tutti proprio un amico di Beyle, Emile Dauran-Forgues, che sotto lo pseudonimo di Old Nick gli aveva dedicato nel *National* del 1° aprile 1842 un articolo necrologico scritto in gran parte quando Beyle era ancor vivo (3).

Altri invece furon più cauti. Nel suo eccellente studio su Stendhal, pubblicato nella *Revue des Deux Mondes* del 15 gennaio 1843, cioè pochi mesi dopo la morte del romanziere, Augusto Bussière non potè far altro che ipotesi intorno al contenuto di quel misterioso libro, confessando schiettamente di non esser riuscito a vederlo. Inutilmente ne fece ricerca Alessandro D'Ancona, che primo in Italia segnalò il curioso problema (4), e a me che più tardi lo interpellavo in proposito rispondeva (5) doversi trattare «di un annunzio anticipato, e forse un po' cervellotico». Casimir Stryienski, il benemerito esumatore di tanti inediti stedhaliani, rispondendo (6) alla medesima domanda qualche mese prima della sua tragica morte, mi comunicò che le sue ricerche erano state del tutto infruttuose ed escludeva senz'altro che il libro fosse stato mai pubblicato. E il conte Giuseppe Primoli — «il conte delli autografi» com'ebbe a chiamarlo un giorno Gabriele d'Annunzio — che in quel delizioso museo ch'è il suo palazzetto sul Tevere ha raccolto una quantità di curiosità stendhaliane, mi disse d'aver cercato inutilmente anche lui.

Sicchè, credo, dubbi non ce ne devon più essere. Il libro non è stato mai pubblicato. E i signori Paupe e Cordier, che avran cercato per conto loro, si

---

(1) La prima *brochure* con questo titolo fu pubblicata nel 1823 e l'altra, che ne è il seguito, nel 1825.

(2) Così stampò correttamente Stendhal, e non già *Del Romanticismo nelle arte* come stampò A. Paupe, o *Del Romanticismo nelli arti* come par credesse il Rabizzani, che metteva sul conto di Stendhal gli errori d'ortografia di Paupe.

(3) Su Dauran-Forgues cfr. LUCIEN PINVERT, *Un ami de Stendhal, le critique E. D. Forgues, 1813-1883*, Parigi, Leclerc, 1915.

(4) Nella *Nuova Antologia* del 16 gennaio 1899; l'articolo è stato poi ripubblicato con molte aggiunte in *Memorie e documenti di storia italiana dei secoli XVIII e XIX*, Firenze Sansoni, 1914.

(5) Da Firenze, il 25 aprile 1912.

(6) Dal suo Château de Foissy (Yonne) il 20 aprile 1912.

limitano infatti a registrarne il titolo nelle loro bibliografie là dove descrivono l'edizione originale di *Racine et Shakspeare*. Se tutto il sin qui detto non basti, pensate un po' se Stendhal — il quale s'affrettava a inviare i suoi libri sull'Italia ai maggiori periodici italiani del tempo, dalla *Biblioteca Italiana* al *Saggiatore*, dal *Giornale Arcadico* all'*Antologia*, sollecitando recensioni così dall'arcade Odescalchi e dal classicista Benci come dal romantico Montani (1) — pensate un po', dico, se Stendhal non avrebbe diffuso per le penisola un libro di polemica romantica, scritto per giunta in lingua italiana!

Ma se il libro non fu mai pubblicato, codesto non vuol dire che Stendhal non abbia pensato a scriverlo. Ci pensò, come il carteggio edito e i manoscritti di Grenoble dimostrano, proprio in piena romanticomachia, a Milano, in quell'anno 1819 che fu l'anno per l'appunto del *Conciliatore* (3 settembre 1818-17 ottobre 1819). Stendhal leggeva assiduamente il «foglio azzurro» e lo diffondeva tra i suoi amici, e più tardi, incominciata in Francia la battaglia classico-romantica, vi attinse largamente (2). «Lisez-vous le *Conciliatore?*» chiedeva l'11 dicembre 1818 al suo amico Mareste (3), e gli consigliava di ricercarne gli ultimi sei numeri per leggervi gli articoli di Ermes Visconti. Si tratta delle *Idee elementari sulla poesia romantica* (4). Quando il Visconti riunì que' suoi articoli in un volumetto, Stendhal s'affrettò a mandar questo all'amico lontano, come dopo pochi giorni gli mandò un altro volumetto in cui il Visconti aveva ripubblicato il dialogo sulle unità drammatiche già uscito nei numeri 42 e 43 del *Conciliatore* (5).

Nell'ottobre del '19 il giornale romantico cessò le sue pubblicazioni. Stendhal forse non sapeva che il primo colpo contro di esso era partito proprio da uno degli uomini a lui più simpatici: il Cardinal Consalvi (6). Comunque,

---

(1) Per recensioni di libri di Stendhal in periodici italiani v. la *Bibliographie* di Cordier. Sull'invio dell'*Histoire de la peinture en Italie* al *Saggiatore* v. nel primo volume delle *Lettere di Gino Capponi e di altri a lui* pubblicate dal Carraresi (Firenze, Le Monnier, 1882), la lettera del Collini in data 15 febbraio 1819. Una lettera a Pietro Odescalchi, conservata alla Vittorio Emanuele di Roma, stampò P. Arbelet nei *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'Ecole Française de Rome*, tomo XXIX: vi si sollecita la recensione delle *Vies de Haydn* ecc. nel *Giornale Arcadico*. Una lettera al Benci, la quale accompagnava una copia dell'*Amour* per l'*Antologia*, pubblicò il D'Ancona nel *Giornale d'Italia* del 28 giugno 1902 e ripubblicò in *Ricordi Storici del Risorgimento Italiano* (Firenze, Sansoni, 1914): gli editori della *Correspondance de Stendhal* (Parigi, Bosse, 1908) non ne tennero conto, forse perchè in italiano, o la ignorarono: ma il D'Ancona a sua volta credette sconosciuta, e come tale pubblicò, una lettera a Samuele Iesi che H. Cordier aveva stampato nel volume *Stendhal et ses amis* (Evreux, Herissey, 1890). Altre lettere di sollecitazione all'*Antologia* son segnalate dal Prunas (*L'Antologia di G. P. Vieusseux*, Roma-Milano, Soc. Ed. Dante Alighieri, 1906), tra le quali una da Parigi del 22 luglio 1830 in cui si esprime il desiderio che il Montani recensisca le *Promenades dans Rome*.

(2) Cfr. il mio studio *De quelques rapports entre la critique littéraire de Stendhal et celle de Manzoni* nel tomo XXVII delle *Annales de l'Université de Grenoble*. La dipendenza di Stendhal da' romantici lombardi che P. Arbelet già riconobbe nella *Revue Napoléonienne* del 1907, è ora affermata anche da P. Hazard (*Revue des Deux Mondes*, 15 settembre 1921). Si può inoltre vedere un recente studio di T. Benedetto sui rapporti tra Stendhal ed Ermes Visconti (Arezzo, Stab. Tipografico E. Sinatti, 1921).

(3) *Correspondance de Stendhal*, II. lett. 283.

(4) V. *Conciliatore*, nn. 23, 24, 25, 26, 27, 28 (dal 19 novembre al 6 dicembre 1818).

(5) *Corresp. de Stendhal*, II, lett, 257 e 258. Come ho dimostrato nel mio studio su Stendhal e Manzoni, esse sono non già del febbraio 1819, come supposero gli editori, ma del febbraio 1919: il *Conciliatore*, infatti, uscì soltanto nel settembre 1818.

(6) CANTÙ, *Il Conciliatore e i Carbonari*, Milano, Treves, 1818, p. 89.

gli dispiacque: « J'allais — scriveva a Mareste il 2 novembre — j'allais vous abonner au *Conciliatore*, mais le pauvre diable est mort le 20 octobre, de l'épidémie de [Caste]. C'est dommage, surtout pour les articles de M. Ermès Visconti ». (1) Stendhal, del resto, era in relazioni personali con alcuni di quegli scrittori, col Pecchio e con Silvio Pellico, per esempio, e con Ludovico di Breme, che qualche anno prima lo aveva presentato a Lord Byron. (2). Si comprende dunque (e si tenga conto del suo temperamento e delle sue velleità letterarie) che il milanese d'elezione abbia pensato a intervenire direttamente nella battaglia con un libro che per le idee e per il tono avrebbe fatto chiasso. Già l'anno prima aveva pensato a intervenire in un'altra battaglia — quella condotta dal Monti contro la Crusca e i puristi — con un lungo *cicalamento* (la parola è di Stendhal) in lingua italiana. (3). Ma nel libro sul romanticismo avrebbe esposto — come suppone Bussière nel citato articolo — le teorie romantiche che poi espose nei due *Racine et Shaspeare?* Le stesse teorie, sì, ma applicate particolarmente alle arti: pittura, scultura, architettura, musica, e, chi sa, fors'anche declamazione e danza. Questo si desume dal carteggio e dai manoscritti di Grenoble. Nel carteggio infatti si legge, diretta a Romain Colomb, una lettera che si ritrova tal quale, tranne le prime linee destinate appunto a Colomb e qualche variante di poca importanza, nei manoscritti di Grenoble (4), dove ha il titolo di *préface*. E doveva esser la prefazione (che qualcuno poi avrebbe tradotto) d'un libro da pubblicare in Italia; tanto che Dante e l'Ariosto vi son chiamati « nos deux plus grands poètes ». Alla stessa prefazione dovevano appartenere, o erano un altro abbozzo di essa, i primi due de' frammenti inediti pubblicati da Colomb in appendice a *Racine et Shakspeare* (ediz. Lévy, 1854) sotto il titolo *Qu'est-ce que le romanticisme? dit M. Londonio*: oltre che ci si trovano parole e frasi e financo intieri periodi in italiano, oltre che il Pindemonte ci è chiamato « l'un de nos grands poètes », l'allusione a Carlo Londonio non poteva esser capita se non da chi conosceva la parte presa da quel letterato alla romanticomachia. L'idea centrale di questa prefazione era quella stessa del *Conciliatore* e dei romantici lombardi, idea che poi Stendhal riprenderà in *Racine et Shakspeare* condendola con tutti i suoi frizzi e tutti i suoi paradossi: ispirarsi il romanticismo alle credenze e ai costumi attuali, il classicismo a quelli del tempo andato.

Circa le tesi sostenute nel capitolo sulla scultura qualcosa si può indovinare da un'altra lettera a Colomb (5). È del 18 marzo 1819 e da mettere in

(1) *Corresp. de Stendhal*, II, lett. 306. La parola tra parentesi quadra fu ricollocata nel testo dagli editori, chè Colomb la soppresse nella prima edizione della *Correspondance*: confesso che mi lascia assai dubitoso. Il buon Paupe pensò che Ermes Visconti fosse uno dei tanti pseudonimi di Beyle, ma nella *Vie littéraire de Stendhal* (Parigi, Champion, 1914, p. 105) riparò allo sbaglio con una nota. Nella bellissima edizione Champion di *Rome, Naples et Florence* (Parigi, 1919) il signor D. Muller fa l'ipotesi (vol. II, p. 438) che Beyle abbia collaborato agli articoli del Visconti, ma non dice su che cosa si fonda.

(2) Su quest'incontro cfr. DORIS GUNNEL, *Stendhal et l'Angleterre*, Parigi, Bosse, 1909, p. 31 e segg. Ai documenti ivi citati si può aggiungere LORD BROUGHTON, *Recollections of a long life*, Londra, 1909, alle date 17-28 ottobre 1816, e così chiarire qualche punto.

(3) Biblioteca Municipale di Grenoble, R. 5896, vol. IV.

(4) *Corresp. de Stendhal*, II, lett. 287; Bibl. Mun., R. 5896, vol. II, f. 106-108.

(5) *Corresp. de Stendhal*. II. lett. 288: vi è inserita una nota in italiano abbastanza corretto.

rapporto con la polemica per l'erigendo monumento al pittore Appiani che s'era svolta tra Giuseppe Pecchio e l'incisore Longhi nei numeri 50 e 56 del *Conciliatore*, usciti rispettivamente il 21 febbraio e il 14 marzo di quell'anno. Beyle, senza nominare i due disputanti, fa sua la tesi del Longhi classicista contro quella del romantico Pecchio: la statua doveva essere parte nuda e parte drappeggiata all'antica e un gruppo delle tre Grazie doveva figurare nel monumento. Tesi, dunque, poco romantica. E' vero che Beyle, da buon romantico, sosteneva che l'iscrizione dedicatoria non doveva essere nè in latino, nè in greco, nè in siriaco, ma in italiano semplice e chiaro, e ne proponeva egli stesso il testo. In ciò seguiva Ermes Visconti (da lui, come abbiam visto, tanto ammirato) che nel *Conciliatore* del 28 dicembre aveva messo in burletta le iscrizioni in lingua latina. Ma questo buon Visconti — grande codificatore del romanticismo (1) — aveva ammesso e difeso anche lui (o logica!) l'uso della mitologia nella scultura (2), e anche qui, dunque, Beyle non faceva che seguirlo (3).

Un altro capitolo doveva trattare del romanticismo nella musica e se ne ha l'abbozzo in un'altra lettera a Colomb (4). Anche questa, tolte le poche righe d'introduzione, è lo schema di un trattatello piuttosto che una lettera (5). Anche qui abbondano le parole e frasi in italiano. Anche qui lo scrittore si rivolge a lettori italiani, tanto che il Rossini è chiamato « l'honneur de notre belle Italie ». E che cos'è, in musica, il romanticismo? La modernità, ossia l'adattar la musica alla sensibilità dei moderni. Classici sono gl'imitatori del Cimarosa, che piaceva verso il 1790, ultraromantico il Rossini, che ha vestito alla moderna le idee del Cimarosa e perciò piace nel 1819. È già la formula di *Racine et Shakspeare*: « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères ». S'intende che Stendhal, il quale fu sempre grande ammiratore del Cimarosa e di Mozart, è qui prigioniero della sua equazione « romanticismo = modernità », ma non a tal segno che non faccia delle riserve in favore appunto del Cimarosa e di Mozart.

Poco si può dire sui capitoli, che pur ci dovevano essere, intorno alla declamazione e ai balli pantomimici. Nessuna traccia d'un capitolo sulla pittura,

---

(1) Stendhal ebbe tal concetto del Visconti che in *Racine et Shakspeare* (p. 140) lo pose addirittura accanto a Schlegel e a Madama di Staël, subito dopo i due precursori del romanticismo Johnson e Metastasio. E Lady Morgan (*La France en* 1829 *et* 1830, traduzione A. Sobry, Bruxelles, Meline, 1831 vol. I) ripete da brava: « Le romanticisme... auquel on donne pour parents Shakespeare, Visconti, Schiller, Madame de Staël et le docteur Johnson.. ». Sulle dottrine del Visconti cfr. G. A. BORGESE, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Treves, 1920, cap. VII.

(2) *Idee elementari sulla poesia romantica*, art. VI, nel n. 28 del *Conciliatore*.

(3) Alcune di queste idee sulla scultura si ritrovano in un articolo di Stendhal pubblicato nella *Revue trimestrielle* del luglio 1828 e riesumato recentemente (GUSTAVE CHARLIER *Du Stendhal inconnu*, nella *Minerve Française* del 1° luglio 1919: si veda a pag. 335-337).

(4) *Corresp. de Stendhal*, II, lett. 290.

(5) Più di una di queste lettere a Colomb si ritrova in forma d'articolo nei manoscritti di Grenoble: v. la 216 (*Corr.*, *I*) in R. 5896, vol. II, f. 68-69.

che non poteva mancare. Ma del capitolo sul romanticismo architettonico i manoscritti di Grenoble (1) ci dànno, più che l'abbozzo, la stesura vera e propria. Romantico, secondo Stendhal, è quell'architetto il quale sappia adattare l'arte sua al clima, ai bisogni e ai costumi del paese in cui lavora e disegni gli edifizi secondo uno stile che sia conforme alla loro destinazione e che inspiri un sentimento non discorde da quella. Romantici, dunque, erano stati i Greci che sotto un cielo clemente avevan costruito portici ombrosi e nello stesso tempo aperti e innalzato templi armoniosi a serene deità; e romantici egualmente i chierici del medio evo che crearon l'arte ogivale per inspirare ai fedeli il salutare terror dell'inferno. Ma chi più classicista di quelli architetti del Rinascimento che avevan trasportato nella fredda Europa settentrionale forme architettoniche nate nel mezzogiorno e, quel ch'è peggio, le avevano adoperate a sproposito, cioè contro la lògica della lor primitiva destinazione, come appunto fece Perrault quando innalzò sur un pianterreno il colonnato del Louvre che mal dissimula una facciata moderna? Stendhal, è chiaro, ragiona qui come un buon ideologo chè è stato a scuola da Condillac o da Tracy. Ma, strano a dirsi, nella sua prosa si ritrovano, almeno in parte, tanto gli argomenti di cui s'eran serviti e si servivano contro l'architettura dei Sei e Settecento i classicisti intransigenti, dal Milizia a Quatremère de Quincy, quanto quelli di cui incominciavano allora a servirsi, contro i classicisti, i fautori del gotico (2). La secca logica del secolo XVIII, a cui Stendhal rimase sempre fedele, la *lo-gique*, com'egli diceva, ponendo una virgola tra le due sillabe (3), lo conduceva a questi estremi. E, dunque, molti anni prima che Mérimée lo iniziasse allo studio dell'architettura medioevale (e a veramente iniziarlo non ci riuscì mai) egli era già per il gotico. Combattere gli ordini architettonici era per lui quel che in letteratura combattere le unità drammatiche. Prenderla con Vitruvio era come prenderla con Aristotile. Romanticismo, cioè. Stendhal, voltosi più tardi al romanzo, non si curò più del dramma romantico, per il cui trionfo aveva preso tante scalmane. Ma a quel suo principio del romanticismo architettonico rimase fedele fin che visse. Nei *Mémoires d'un touriste* (siamo nel 1837) scriveva a proposito della Grande Certosa presso Grenoble: « Il n'y a d'architecture vraiment *romantique* ici, c'est-à-dire non gauchement copiée d'ailleurs, et soigneusement adaptée au lieu et à l'effet que l'on veut produire, que la grande galerie, ou corridor, qui est couverte avec des voûtes d'arêtes ». E a proposito della Cattedrale gotica di Dol (in Bretagna). « Cette église me donne une idée que je répète trop souvent. L'impiété du dix-huitième siècle nous a fait perdre la faculté de bâtir des églises. Eh bien, quand une ville de province a de l'argent et demande une église, copiez celle de Dol; le portail seulement à prendre ailleurs. Rien d'absurde comme les colonnes grecques de la Madeleine pour le culte catholique;

---

(1) Bibl. Mun. R. 5896, vol. II, f. 176–178: queste pagine son tutte di pugno di Beyle e vedranno la luce prossimamente nell'edizione di *Racine et Shakspeare* che un ottimo stendhaliano, il professor P. Martino, prepara per la casa Champion.

(2) Si vedano i due chiari e documentati articoli di PAUL LÉON, *La Renaissance de l'Architecture Gothique* e *La querelle des Classiques et des Gothiques*, nella *Revue de Paris* del 1° e del 15 luglio 1913.

(3) MÉRIMÉE, introduzione alla *Correspondance inédite*, Parigi, Lévy, 1855.

les églises de Palladio [non ci si aspetterebbe, qui, il nome del più sereno tra gli architetti!] allaient mieux à cette religion terrible. Donc, si vous exigez absolument des colonnes, qui sont un contre-sens avec nos pluies du nord, et surtout avec un enfer éternel et sans pitié, prenez au moins les églises de la Lombardie ou celles de Venise ».

S'intende che nessuno pensò a valersi dell'autorità di codesto secco ideologo per difendere il ritorno all'architettura archiacuta. Nel romanticismo autentico — quello di Chateaubriand e di Hugo — e nel rinato misticismo — quello di Montalembert e di Lacordaire — l'architettura delle cattedrali gotiche trovava ben altri alleati. Stendhal era fuori della corrente sentimentale del tempo. Anche in letteratura, opponendo Shakespeare a Racine, egli elettrizzava, sì, *les sédentaires*, come disse più tardi Sainte-Beuve, ma i giovani romantici tennero come loro manifesto non già *Racine et Shakspeare*, bensì la *préface* del *Cromwell*.

Eppure c'era in Beyle una fresca sensibilità che valeva più assai di tutta la sua secca ideologia. A questa (ma non solo a questa) dobbiamo senza dubbio alcune delle sue più preziose qualità: quella sua, intanto, schietta e limpida prosa: un buon giudice in materia ha sentenziato di corto che Stendhal « l'emporte sur Chateaubriand pour la simplicité du discours et la probité du langage » (1). La *lo-gique* contribuì a preservarlo dalle mostruose *gaffes* romantiche. Ma vedendo in lui soltanto l'ideologo si ripeterebbe l'errore di Arthur Chuquet che gli consacrò un volume di cinquecento pagine, ottimamente documentato (2), per concludere che mancava di sensibilità. Ora (frizzi e paradossi a parte) qualunque Visconti poteva dire del romanticismo architettonico quel che ne disse Stendhal. Ma non credo che quell'uggioso esteta sentisse l'armonia d'una bella linea architettonica come la sentiva, indipendentemente da qualunque ideologia, il suo ammiratore di Grenoble. « Ce qui me plaît le plus à Milan — scriveva questi (3) — ce sont les cours dans l'intérieur des bâtiments. J'y trouve une foule de colonnes, et pour moi les colonnes sont en architecture ce que le chant est à la musique ». Sensibilità affine a quella del Leopardi, che avvicinava anche lui l'architettura alla musica (4), e a quella di Schelling, che chiamava l'architettura « musica pietrificata » e la musica « architettura di toni » (5). Proprio della musica e dell'architettura Henry Beyle ebbe la rivelazione quasi nello stesso tempo, quando arrivò la prima volta in Italia giovanetto di diciasett'anni. Egli non dimenticò più la rappresentazione

---

(1) ANATOLE FRANCE nella *Revue de Paris*, 1° settembre 1920. Sullo stile di Stendhal (ma qui la sensibilità ci ha, e come!, la sua parte) non potrei raccomandare abbastanza lo studio di un giovane critico, Pierre Gilbert, morto nella prima battaglia della Marna (*Revue Critique des Idées et des Livres*, 10 marzo 1913; ristampato nella raccolta postuma *La forêt des cippes*, Parigi, Champion, 1918, vol. I, p. 151 e segg.).

(2) Parigi (Plon), 1902.

(3) *Rome, Naples et Florence* (ediz. 1826), alla data 28 novembre [1816].

(4) *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1898, p. 190–191: su questo passo ha richiamato la mia attenzione G. A. BORGESE, *Storia della critica romantica*, ecc. p. 86.

(5) Tolgo la citazione da B. CROCE, *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura*, in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari (Laterza), 1910.

del *Matrimonio segreto* a cui assistette a Ivrea (1) nel maggio 1800. Vecchio, se ne ricordava ancora come di un « bonheur divin » che rinunciava a descrivere per non sciuparlo con parole inadeguate (2). E qualche giorno dopo, entrando a Milano, gli si rivelava l'architettura: « Martial [Daru] revint sur ses pas et me conduisit à la Casa d'Adda. La façade de la Casa d'Adda n'était point finie, la plus grande partie était alors en briques grossières, comme San Lorenzo, à Florence. J'entrai dans une cour magnifique. Je descendis de cheval fort étonné et admirant tout. Je montai par un escalier superbe. Les domestiques de Martial détachèrent mon portemanteau et emmenèrent mon cheval. Je montai avec lui et bientôt je me trouvai dans un superbe salon donnant sur la Corsia [di Porta Nuova]. J'était ravi, c'était pour la première fois que l'architecture produisait son effet sur moi » (3). E' vero che aggiunge subito: « Bientôt on apporta d'excellentes côtelettes panées (4). Pendant plusieurs années ce plat m'a rappelé Milan ».

E il gotico, si dirà? Anche dinanzi ai monumenti gotici Stendhal è stato, a volte, più artista che ideologo. Il Duomo di Milano, che il suo De Brosses (5) aveva considerato con occhio indifferente di classicista per cui gotico è sinonimo di barbarie e cattivo gusto, gli ha ispirato una pagina che è piena di poesia (6). Gl'intendenti d'arte, che riservano il loro entusiasmo per un gotico più puro, non dividon oggi quello di Stendhal. Comunque, quella pagina varrà a dimostrare che il nostro ideologo non fu sempre estraneo al suo tempo.

Resta, ora, un punto da chiarire. Per quanto capace di scrivere con sufficiente correttezza una lettera in italiano, poteva Beyle far a meno, scrivendo pel pubblico, di ricorrere all'aiuto altrui? Da' manoscritti di Grenoble risulta ch'egli scriveva in italiano fin che gli era possibile e per tradurre il resto si rivolgeva all'avvocato novarese Giuseppe Vismara, che in quel torno di tempo era il suo grande amico e sodale (7). In una di queste carte (8) si legge l'indirizzo « S.r [signor] Vismara » e poi sotto: « A. C. voici la dernière importunité que je vous demande au nom de l'Architecture. Traduisez-moi encore cela, 25 f.er ». E in un'altra (9), in margine: « Voglio pagare l'importo dei libri di Novara. Vi prego di tradurmi anche queste due pagine che sono le ultime ». E in un'altra ancora (10). « Le Romanticisme nell'Architettura marzo 1819 », e, sotto, l'indirizzo, poi cancellato,: « Signor Vismara ». Ora si noti che nelle carte di Grenoble le date (25 febbraio, marzo 1819) ci richiaman

(1) O a Novara, come parrebbe da una lettera del 1808? Cfr. *Corresp. de Stendhal*, I, lett. 162. Ma vedi Henri Martineau, *L'itinéraire de Stendhal*, Parigi (Messein), 1912 e P. Arbelet, *La Jeunesse de Stendhal*, Parigi, Champion, 1919, alla data.

(2) *Vie de Henri Brulard*, Parigi, Champion, 1913, vol. II, p. 192.

(3) *Brulard*, II, p. 198.

(4) L'editore lesse *pannées*, ma non credo che così scrivesse Stendhal.

(5) De Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en* 1739 *et* 1740, Parigi, Perrin, 1904, lettera VIII.

(6) *Rome, Naples et Florence* (ediz. 1856) alla data 5 novembre [1816].

(7) Sul Vismara v. il *Journal d'Italie* pubblicato da P. Arbelet (Parigi, Calmann-Lévy, 1910) a p. 355, nota 3; e specialmente il mio *Ventuno Stendhaliano* nella *Rivista di Cultura*, 15 giugno 1920, p. 121, nota 3.

(8) Bibl. Mun., R. 5896, vol. II, f. 176.

(9) Ivi, f. 177.

(10) Ivi, f. 178.

quelle delle citate lettere a Romain Colomb che sono rispettivamente del 2 e del 18 marzo e del 1° aprile. Verso la metà di giugno Beyle era a Firenze — reduce, ahimè, dall'aver inseguito Metilde fin nella remota Volterra — e ci si trattenne fino agli ultimi di luglio (1). Può esser benissimo che sia entrato allora in trattative con qualche editore fiorentino, o abbia pensato a entrarci (2), per la pubblicazione d'un libro ch'era già ideato e in parte scritto. Il libro rimase poi in tronco e le trattative non continuarono: ma bastò averle avviate o... appetite per dir poi che il libro era stato pubblicato a Firenze. Tornato in Francia nel 1821 e trovatosi all'inizio della battaglia classico-romantica (la battaglia, com'è noto, incominciò là molto più tardi che da noi), Beyle sentiva il prurito d'ostentare il suo esotismo letterario agli occhi de' suoi contemporanei (3): il suo famoso manifesto *Racine et Shakspeare* (che reca appunto la sibillina indicazione bibliografica) è assai caratteristico anche da questo punto di vista, perchè non solo s'ispira alle teorie de' romantici lombardi, ma è pieno di riferimenti alla letteratura italiana. Ora perchè non far figurare senz'altro un libro scritto in italiano e pubblicato in Italia nell'elenco dei propri lavori? l'intenzione di scriverlo e di pubblicarlo c'era stata. Una buona intenzione non vale forse un'opera buona?

PIETRO PAOLO TROMPEO.

---

(1) MARTINEAU, *Itinéraire*, p. 69; PAUPE, *La vie littéraire de Stendhal*, p. 28-29.

(2) Nei *Souvenirs d'égotisme* (Parigi, Charpentier-Fasquelle, 1892, c. 10) ricorda d'aver frequentato il Gabinetto letterario dell'editore Molini, aspettando Metilde a Firenze.

(3) SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*, IX (*M. de Stendhal*) e *Nouveaux Lundis*, III (Delécluze).

RECENSIONI

CAROLINE GOAD, *Horace in the English Literature of the eighteenth Century.* — New Haven, Yale University Press, 1918, pag. IV-641.

E' un libro interessante su la fortuna di Orazio in Inghilterra, giacchè per molteplici ragioni fu il secolo decimottavo il tempo in cui il culto del Venosino, pur antico e in continuo progresso dal Chaucer in poi, doveva di là dalla Manica toccare il suo culmine.

Invero quella della regina Anna fu una età non eroica, ma scettica, e in fondo concorde con i sentimenti del poeta *parcus deorum cultor et infrequens.* Il Pope era cattolico, ma la sua fede non si rivela davvero nei suoi scritti: la riforma religiosa del Wesley rimase estranea alle classi colte; lord Bolingbroke, e più di uno con lui, professava un deismo più o meno sincero, ondeggiando in realtà tra un signorile edonismo e uno stoicismo dalla divisa oraziana *Nil admirari.* Anche dal punto di vista politico tra quella età della storia inglese e l'età di Augusto si nota una tal quale somiglianza, per la quale acquistavano un carattere di praticabilità attuale quelle massime di interesse politico e sociale che Orazio aveva derivato nell'opera sua da molte fonti e avevano rappresentato come il *vademecum* delle persone savie del tempo suo. Per questa affinità di condizioni e di spirito dunque Orazio pervade la letteratura inglese del decimottavo secolo in tre modi, dice la Goad: cioè come maestro di morale sociale e politica, come dittatore dell'arte poetica, sia direttamente sia attraverso gli influssi della didascalica francese; infine come *elegantiae arbiter*, cioè a dire come il consigliere di un ozio raffinato e signorile. E la Goad considera sotto questi tre aspetti l'influsso oraziano in alcuni grandi scrittori inglesi del secolo: Nicola Rowe che in realtà sembra appartenere più al secolo decimosettimo e in ogni modo segna il passaggio dai drammaturghi della Restaurazione ai poeti Augustei; Giuseppe Addison, di cui fu pur detto che i versi più ispirati sono nella imitazione che egli fece della terza ode del libro terzo di Orazio; Riccardo Steele, che tanti motti dei suoi saggi pubblicati nel *Tatler*, nello *Spectator*, nel *Guardian* tolse da Orazio; Matteo Prior che fu salutato dai suoi contemporanei come l'Orazio del secolo e veramente nei suoi *vers de société* gareggia con gli amabili *lusus* del Venosino; Alessandro Pope che curiosamente appar tanto lontano dallo spirito di Orazio quanto si tien ligio nello scrivere alla maniera oraziana; Gionata Swift, cronista pungente; il novellatore Enrico Fielding, vero Oraziano per la indulgenza e la tolleranza nel giudicare della umana fragilità in opposizione all'amara invettiva di quell'altro amoroso di Orazio che fu lo Smollet; e poi il ciceroniano Samuele Johnson, così fine estimatore della bellezza delle odi di Orazio, moralista e critico d'arte; e infine gli scrittori di lettere che seguendo anche a loro dispetto la moda abbondano di citazioni classiche in genere e oraziane, in ispecie, lord Chesterfield e Orazio Walpole.

Non essendomi possibile di entrare in particolari, noto qui una caratteristica generale dell'influsso oraziano quale è osservata dalla Goad. Le imitazioni, le citazioni di Orazio non riguardano che assai raramente intieri componimenti: in fondo più che la conoscenza di questo o quel componimento le derivazioni inglesi testimoniano la conoscenza diffusa delle sentenze isolate che si trovano così largamente profuse nel caro poeta. Il che del resto testimonia quanto egli potesse nel determinare la condotta della vita in quella età. Per i lettori di questo periodico può anche riuscire interessante l'apprendere come la critica del Bentley non avesse fortuna presso gli uomini di lettere del secolo decimottavo in Inghilterra. Il Pope, lo Swift, il Fielding se ne prendono giuoco, condannandone così, molto prima che non abbiano fatto i filologi, la mania emendatrice. E' vero che questi arguti oraziani non risparmiano neanche gli oppositori del Bentley, come il Cuningham (p. 516).

VINCENZO USSANI.

ANTONIO BUOSO, *Il Machiavelli nel concetto del Fichte* - con in appendice la traduzione del saggio fichtiano « Su Machiavelli scrittore ». — Portogruaro, Castion, 1920.

E' noto come verso la fine del 1806 il Fichte, in disprezzo al Conquistatore,

fuggisse da Berlino e si rifugiasse a Königsberg. Il volontario esilio durò poco, chè già nell'autunno dell'anno seguente egli aveva ripreso il suo posto di combattimento a Berlino, nell'università, dalla quale, appunto in quel semestre d'inverno, lanciò quei fieri e infiammati «Discorsi alla Nazione tedesca», che dovevano essere i primi squilli di tromba della riscossa germanica. Ma quei mesi di esilio non passarono inoperosi per il Fichte, il quale, anzi, intensamente si dedicò allora allo studio di scrittori italiani e in special modo del Machiavelli. Frutto di questo studio fu appunto il saggio «Su Machiavelli scrittore», di cui il Buoso ci dà una ottima traduzione in appendice al suo lavoro.

L'importanza di questo saggio che così direttamente prepara e direi quasi preannuncia i famosi «Discorsi» non è sfuggita agli studiosi del Fichte e, in genere, di tutto quel vasto e complesso movimento filosofico e politico, puramente nazionale, che, iniziatosi dopo Jena, dette al popolo tedesco non solo la volontà e la forza di preparare e vincere la guerra di liberazione, ma schiuse ad esso un nuovo e ben più ampio orizzonte, con la visione d'un luminoso sogno di grandezza, alla cui realizzazione doveva poi essere dedicato un intero secolo di preparazione spirituale e politica. Perchè se i «Discorsi» rappresentano una specie di *Wendepunkt* nella storia politica della Germania, il «Saggio su Machiavelli» rappresenta anch'esso un *Wendepunkt* nell'evoluzione del pensiero filosofico-politico del Fichte. In questa evoluzione, infatti, entra in pieno l'influsso esercitato su lui dal nostro Machiavelli, e bene ha fatto il Buoso a «segnare alla luce di quella prima pubblicazione, tutta informata dello spirito del grande politico fiorentino, quei punti di contatto o di felice risonanza che, benchè inconfessati, ritornano e si ripetono anche nei *Discorsi alla Nazione Tedesca*».

Il metodo usato dal Buoso in questa ricerca è semplice e chiaro: una serie di parallelismi — coordinati da un pensiero organico —, in cui i due grandi politici si trovano sempre di fronte, e infine una rapida sintesi schematica dei punti fondamentali delle loro affinità o analogie.

Eccone alcuni: 1° «Il Fichte seguendo l'evoluzione affatto indipendente del suo pensiero era pervenuto a riconoscere il valore filosofico della storia quale opera dello spirito umano eminentemente libero.... L'influenza machiavellica giunge solo in buon punto per farsi sentire, anzichè sul concetto, sul senso fichtiano della storia, in quanto concorre a dare a quel concetto astratto della comunità e al valore filosofico della storia una determinazione più precisa e concreta, delimitandoli e ponendoli in relazione ad un particolare popolo o nazione... Il Machiavelli, quindi ha introdotto e sostenuto il Fichte a discendere da un concetto generico ad un senso concreto della storia, a prender consistenza in un dato momento che gli era presentato dalla situazione del suo paese»... 2° «Richiamato in tal modo ad un senso più preciso della realtà, è facile comprendere perchè l'apostolo dell'assoluta libertà dell'Io insista sopratutto sull'educazione fondamentale della volontà, preoccupandosi *machiavellicamente* soltanto dell'azione efficace nel mondo reale e storico, col quale egli si trova a contatto»... 3° «Di qui deriva anche l'importanza che il Fichte dà al campo reale, in cui la volontà così educata deve esplicarsi: lo Stato politico».

Segue la esemplificazione di alcune analogie fra i due pensatori: la concezione comunale e repubblicana del Machiavelli e quella cosmopolita repubblicana del Fichte, che dinanzi alla realtà della patria decaduta e soggiogata finiscono per identificarsi entrambe in una concezione *nazionalmente monarchica;* la uguale angoscia e preoccupazione in essi della salvezza della patria; il rimedio escogitato per raggiungere questo fine supremo: l'educazione del Principe nell'uno, l'educazione morale di tutti i Tedeschi nell'altro; e infine il superamento comune ad entrambi delle idee individualistiche della Rivoluzione francese, «l'uno in anticipo di tre secoli, l'altro nel bel mezzo di essa».

Fin qui le affinità e le analogie, cercate e rilevate con sicura conoscenza delle opere dei due scrittori e con ricchezza di documentazione, per quanto quest'ultima appaia talvolta troppo schematica, priva cioè di un adeguato commento integratore, il quale avrebbe forse meglio servito a rivelare anche e le profonde e le sottili sebbene inespresse affinità di pensiero che risultano intuitivamente dal complesso delle opere loro più che da un rigido e circoscritto confronto di alcuni brani staccati.

Quello che, peraltro, avremmo desiderato che il B. avesse maggiormente svolto e lumeggiato è il rapporto esistente fra religione e Stato, secondo i due pensatori, fra il paganesimo del Machiavelli e la sensibilità religiosa del Fichte, fra il realismo del primo e l'idealismo del secondo. Perchè è qui, a parer nostro, che deve ricercarsi il punto sostanziale di divergenza fra i due e, nello stesso tempo, la chiave del pensiero politico del grande fiorentino e la giustificazione delle teorie politiche del Fichte. Il quale per primo avvertì questa profonda divergenza, ma, tutto compreso del concetto fondamentale della «unità del mondo degli

spiriti » e quindi dell'indivisibilità della vita terrena, di cui lo Stato è la più alta espressione, da quella eterna, che ne è la continuazione e la perfezione, fu logicamente portato a negare il paganesimo del Machiavelli e — come ben nota il B. — ad « attribuire al segretario fiorentino il sentimento del valore oltresensibile della vita umana ». Ed è questa appunto la « riabilitazione » che, in un modo alquanto arbitrario, il Fichte tenta del Machiavelli in questo suo saggio. Senonchè la riabilitazione fichtiana non riesce a distruggere — e questo pure era bene mettere in chiara luce — la fondamentale divergenza, cui abbiamo accennato, fra i due grandi politici, e dalla quale sorgono e si sviluppano le due opposte concezioni politiche: il principio di equilibrio fra gli stati e di uguaglianza fra i popoli, sul quale devono fondarsi la giustizia e la pace nel mondo, nell'uno; e nell'altro il principio di predominio e di conquista, nel quale, sia pure con la giustificazione d'una suprema necessità ideale, sia pure con la presunzione d'un alto fine morale da raggiungere e quindi d'una missione divina da eseguire, non possono essere che la violenza e la guerra.

Il libro del B. non è che la tesi di laurea presentata da lui all'Università di Friburgo; ma dimostra nell'A., oltre una vasta preparazione filosofica e storica, una notevole maturità e indipendenza di giudizio non certo molto frequente fra i giovani laureandi.

RODOLFO BOTTACCHIARI.

LUIGI FOSCOLO BENEDETTO, *Le origini di « Salammbô », studio sul realismo storico di G. Flaubert.* Firenze, Bemporad, 1920, pag. XI-351.

Veramente, il titolo dovrebb'essere: *Le fonti di Salammbô*, perchè le origini del libro sono da ricercare nella concezione che del mondo e dell'arte ebbe il Flaubert, e qui si ricerca quasi esclusivamente quel che il Flaubert ha desunto da autori antichi e moderni per la ricostruzione della Cartagine del III secolo avanti Cristo. Non solo. Ma l'A. stesso ci avverte (p. 323, n. 1) ch'egli si è limitato a raggruppare una parte soltanto del materiale da lui raccolto e che ai suoi contributi bisogna aggiungere quelli — considerati come noti — degli altri studiosi di *Salammbô*. Il libro quindi va considerato come una raccolta di materiali, che utile riuscirà a tutti gli studiosi di Flaubert, utilissima sarà già riuscita a L. F. Benedetto per l'opera d'insieme ch'egli ci assicura (p. 332, n. 1) di aver già pronta sul grande scrittore normanno.

Raccolta di materiali fatta con quella assoluta coscenziosità e intelligente persistenza che solo la profonda devozione verso un autore può consigliare e sorreggere.

Ricordi di viaggio, libri antichi e moderni, carte, tutto il Flaubert utilizzò scrupolosamente per poter precisare la posizione dei templi punici, l'ubicazione delle vie, delle piazze, edifici, non meno che i caratteri della razza, la fisonomia dello Stato e della vita cittadina, la composizione dell'esercito, la fauna e la flora. Perfino in fondo a certi orrori che rosseggiano nel libro come in una tela del Decamp, si ritrova lo spunto di qualche antico autore: Valerio Massimo ed Appiano.

Ciò però non toglie che l'occhio acuto di L. F. Benedetto scopra, con relativa abbondanza, equivoci, inesattezze, contaminazioni e sostituzioni qualche volta capricciose, nelle quali i motivi poetici trionfarono di qualsiasi preoccupazione critica. E' noto, per via dell'epistolario, che il Flaubert disperava di poter ricostituire una psicologia punica, e, quanto al resto, dichiarava di accontentarsi del « probabile », di qualche cosa, cioè, che somigliasse a Cartagine. Combinazioni quindi di elementi ch'egli trovava staccati nelle sue fonti e trasposizioni di dati caratteristici da un'epoca a un'altra erano il meno ch'egli si potesse permettere. Ma, d'altra parte, chi sa con quale industria questo intransigente determinista accertasse e poi utilizzasse i più minuscoli dati d'ambiente in *Madame Bovary* e nell'*Education sentimentale*, può immaginare che cosa dovesse soffrire nella riproduzione d'un mondo che, oltre ad essere troppo remoto dal nostro modo di sentire, così pochi dati gli offriva di quello che esso era stato. Il Flaubert dell'*Education sentimentale*, quando porta sulla scena una *cocotte* la cui infanzia si è svolta a Lione, chiede ad un amico informazioni sull'interiore d'una famigliuola di setaiuoli; e quando ci descrive l'attività borsistica di Frédéric Moreau nei mesi tali e tali di quel dato anno, a un altro amico domanda quali fossero i valori preferiti in borsa durante quei certi mesi. Assillato da un così tirannico bisogno della realtà, che cosa poteva fare il Flaubert alle prese col malaugurato soggetto della guerra dei mercenari con Cartagine nel III secolo avanti Cristo?

Far violenza alla storia più spesso che non abbia fatto, dice in un certo punto L. F. Benedetto. Ma il Flaubert, anche quando si tratta di soggetti contemporanei, s'imponeva il compito di « scavare » e « frugare » per arrivare fino alla realtà vera; ed era questo lavoro di implacabile penetrazione che lo portava — lui, l'artista impersonale e impassibile — a risentire nella propria persona gli effetti dell'avvelenamento della signora

Bovary. Così stando le cose, alle prese con un soggetto esotico nel tempo e nello spazio come quello di *Salammbò*, nel quale rivivere per poi impassibilmente riprodurre era del tutto impossibile, il meglio era tenersi stretto quanto più si potesse alla storia. Allontanandosene, c'era il pericolo di cadere nell'antichità banale o addirittura nella modernità. Ed è quel che al Flaubert è capitato addirittura con due principalissimi personaggi: Mâtho e Spendius, proprio stando ai dati che dobbiamo alle acute ricerche di L. Foscolo Benedetto. Mâtho è dei Libi, che, da tempo in stretti rapporti colla Repubblica, dovevano nel III secolo avere ormai con essa notevoli affinità culturali. E, invece, il Flaubert, per rifarlo a modo suo, allontanandosi dalla realtà che in lui suol sempre contenere l'ideale, ne fa un selvaggio che poi, solo sotto la tenda con Salammbô, quando anche un soldato moderno potrebb'essere un po' brutale, parla nè più nè meno che il linguaggio di.. Tristano!

Spendius « uomo di smisurata forza e di audacia temeraria in guerra », c'insegna L. Foscolo Benedetto sulle tracce della storia, è mutato in *graeculus*, furbo e spiritoso, su un modulo che all'epoca di Flaubert doveva esser di moda, poichè tanto egli somiglia al Paulus di Bouilhet in *Meloenis*.

Comunque, un indagatore fine e coscenzioso come L. Foscolo Benedetto, sia pure in un lavoro che pare sia per lui solo di preparazione, non poteva non arrivare alla conclusione che *Salammbô* è un capolavoro mancato.

Ma, siccome qua e là sono nel libro pagine veramente belle che si levano ad alto volo sulla prunaia della minuta ricerca, si arriva alla fine del libro col desiderio di saper subito dall'A. quello ch'egli, d'altra parte a buon diritto, si riserva di dire in avvenire: che cosa precisamente significhi *Salammbô* nell'opera letteraria di Flaubert.

L. Foscolo Benedetto a un certo punto della sua Conclusione (pag. 326) osserva che l'abbondanza un po' monotona di accessori decorativi vi tradisce anche una intenzione extra-artistica: quella di istruire quanto più possibile il proprio lettore sull'oggetto preso a trattare. E veramente il romanzo somiglia spesso al *Voyage du jeune Anacharsis* dell'abate Barthélemy. Ma il Flaubert stava per la letteratura « exposante », aborriva quella « didactique »; e se quello d'insegnare non può esser stato nè l'unico nè uno dei precipui scopi del libro, non si può dire che il suo significato si chiarisca nelle ultimissime pagine di questa *Conclusione*. Se ho ben capito, l'A. vuole arricchire l'opera faticosa di troppi significati: in *Salammbô* c'è l'*io* dolente che piange sotto l'apparente impassibilità di *Madame Bovary*; ma, anche, l'esaltazione dell'antichità, pletorica, violenta, ricca di energie sviluppantisi nella loro pienezza, diritte, grandi, inflessibili; e anche, finalmente, la critica sottile della malattia delle illusioni, quella che il De Gaultier ha definito « bovarismo » e ha collocata al centro di tutta l'opera letteraria flaubertiana. Troppe cose, ripeto, e la terza in passabile contraddizione colla prima.

Ma c'è nel libro di L. F. Benedetto una mezza pagina (p. 79), ch'è veramente bella, tale che, da sola, rivela ai buoni intenditori non comuni qualità di scrittore. In essa il buongustaio quintessenzia gli orrori e le tetraggini della rappresentazione flaubertiana; e il critico ne arguisce che, se storicamente parlando, non è giustificabile la trama di una realtà quotidiana contesta di sole eccezioni, questo errore storico è stato il fortunato segreto dell'arte flaubertiana, e ad esso il Flaubert deve l'unità del suo lavoro. Ora, questo che L. Foscolo Benedetto chiama l'errore, credo sia il risultato della tendenza fondamentale del Flaubert; il quale, realista nel senso del romanticismo francese, cioè victorhughiano, non mirava che alla realtà d'eccezione, nelle bassure del triviale e nei fastigi del peregrino, al « sublime d'en bas » (*Madame Bovary*) e al « sublime d'en haut » (*Salammbô*), e, quale che fosse la sua filosofia e la conseguente sua concezione del mondo (spinoziana, pessimistica, evoluzionistica) a sodisfare questo suo enorme appetito dell'eccezione aspirò nell'una e nell'altra di quelle due direzioni con quella sistematica alternativa che nella successione delle sue opere osservarono il Blossom e il Faguet.

Salammbô è, in altri termini, una gigantesca *Orientale* di quelle ove tra i crepacci di antiche mura in rovina si scaldano al sole coccodrilli e non lucertole, e la *Weltanschauung* di Flaubert, quale che essa si fosse, andrà ridotta alle proporzioni di un pretesto iniziale come la guerra greco-turca per le *Orientales*.

Tra le mani di Flaubert si consuma la reazione al classicismo iniziata da Victor Hugo con aggressività barbarica in nome del « caratteristico » da lui sublimato in « grotesque »; e poichè l'estetica classica, sin dalle sue origini, aveva per la bocca di Chapelain, echeggiante Aristotile, dato il bando, nell'interesse dell'« idea universale delle cose », ai « particolari », che sono le « irregolarità » alle quali solo la storia può e deve rassegnarsi, il Flaubert, che, teoricamente, qua e là fa l'occhiolino all'este-

tica classica, a testa bassa andò incontro proprio a quella storia, che nel fulgore dei particolari incenerisse l'idea universale delle cose; alla storia, cioè, ricca di vero inverosimile, irriducibile, come tale, all'universale.

Con questo, però: che Flaubert, il contemporaneo del positivismo e della critica storica, cercò nella storia ben accertata quella contenzione dell'ideale della quale V. Hugo non sentì alcuna necessità, e per una tal via ritrovò quella « justesse de l'effet » — la frase è del Brunetière — osservabile negli ardimenti esotistici dello Chateaubriand non ancor del tutto divezzato dalla sobrietà dell'estetica classica.

CESARE DE LOLLIS.

GISELA M. A. RICHTER, *Catalogue of engraved Gems of the classical style* (Metropolitan Museum of Art), New York, 1920.

Anche gli americani si danno al meritorio e prezioso lavoro di pubblicar cataloghi, che l'assorbente illustrazione dei monumenti nuovi e la mancanza di una conveniente organizzazione ufficiale dei mezzi di studio vieta quasi del tutto a noi italiani. La signorina Richter, alla quale dobbiamo già un catalogo dei bronzi del Museo di New York, affronta nel presente volume lo scabroso argomento delle gemme, illustrando quelle possedute dallo stesso Museo.

Non è un semplice catalogo, ma piuttosto un manuale-catalogo, secondo il tipo cui ci ha abituati il Museo Britannico. Il catalogo vero e proprio è preceduto da una breve storia della collezione del Museo di New York, da una succinta trattazione dell'arte di incider gemme, corredata da utilissimi elenchi dei nomi di incisori ricordati dalle fonti, dalle firme di incisori classici e post-classici, da una sufficiente bibliografia e da un comodo elenco delle principali collezioni di gemme.

Non occorre dire che la trattazione generale segue le orme profonde stampate in questo campo dal Furtwängler con la sua magistrale opera del 1900: *Die antiken Gemmen*, e la R. lo avverte esplicitamente. Le gemme del Museo, fra le quali sono vari pezzi di primissimo ordine (per esempio: l'onice micenea con due tori n. 3, il plasma con un uomo fra due cavalli impennati n. 24 e la corniola con Eros che rapisce una fanciulla n. 31, ambedue greco-arcaici, il diaspro greco-romano con la maschera di Pan n. 175 e alcune gemme-ritratto romane), sono descritte per gruppi cronologico-stilistici, preceduti ciascuno da un cenno particolare sulle caratteristiche del gruppo stesso. Le gemme greco-romane, le romane tarde e le post-classiche, dato il numero, sono ulteriormente distinte per soggetti.

Molto istruttivo, per addestrarsi nel riconoscere le imitazioni moderne, è il raccostamento fatto dalla R. delle gemme post-classiche (XVIII-XIX sec.) alle antiche. La R. ha messo ogni impegno nello scernere le genuine dalle imitazioni, còmpito estremamente delicato che ha assolto con perizia, ma, per quanto, data la mia poca esperienza, non mi senta abbastanza competente in materia, io dubiterei anche di qualche altra gemma, per esempio del n. 36, pur così esaltato dalla R., nel quale motivo e particolare della sedia non sembrano ben giustificati e l'esecuzione non ha caratteri antichi evidenti, e del n. 154 per la strana presenza del tronco di palma, che tradisce un poco erudito copiatore di una statua antica.

Chiude il volume un ottimo indice. Meritano infine un cenno le riproduzioni fatte con lusso veramente americano: quasi tutte le gemme descritte sono anche riprodotte in zincotipia e i pezzi migliori ricompaiono per ben tre volte: in tavola d'assieme e in tavole a parte, a grandezza naturale e ingranditi.

CARLO ANTI.

CRONACA

INSEGNAMENTO DI LINGUE STRANIERE. — Avanti la chiusura della sessione invernale, il Consiglio Superiore della P. I. ha all'unanimità votato il seguente ordine del giorno: « Il Consiglio Superiore, richiamando i suoi precedenti voti per la serietà della preparazione degli insegnanti di lingue moderne, esprime il parere che si debba resistere a tutte le pressioni tendenti a ristabilire l'antico esame di abilitazione ».

Giustamente nel voto dell'alto consesso di discorre di « pressioni »; poichè di « ragioni » non si può parlare. E' tra gli articoli fondamentali della legge Casati che esami speciali di abilitazione vi possano essere solo per quelle materie ad insegnar le quali non si possa essere abilitati nelle Università. Ora, son disposizioni vecchie di appena due anni quelle per le quali l'Università abilita anche all'insegnamento delle lingue e letterature straniere.

Si dice da alcuni: ma l'Università dà l'abilitazione di secondo grado, non quella di primo. E a codestoro si replica: ma l'abilitazione universitaria dev'essere una sola, di primo e secondo grado, cioè, per le lingue e letterature moderne, così come una sola è per l'italiano, il greco, il latino, la storia, e via dicendo. Si potrebbe al più ristabilire, pel rilascio del diploma di primo grado, l'esame di licenza universitaria, dopo il secondo anno, come una volta c'era, per tutte le materie, e in questo senso ha fatto un voto la Facoltà di lettere dell'Università di Roma, nell'ultima sua seduta. Ma che si rinnovi lo sconcio di abilitazioni conseguite con minor difficoltà e minore spesa di denaro e di tempo che non la licenza di porto d'armi da caccia, questo no, no, no. *e. d. l.*

ESTETICA. — Nel fasc. 232-3 del *Giornale Storico della letteratura italiana*, R. DUSI pubblica una *Introduzione alla storia dell'arte letteraria*. Movendo da Hegel e De Sanctis, viene a fare un esame critico dell'estetica crociana e arriva alla conclusione che la storia dell'arte letteraria si può fondare sul principio della esaltazione e questo metodo può trarre qualche profitto dall'opera di tutte le storiografie precedenti. La retorica può ben aiutare a discernere e a mettere in luce le proprietà, che meglio rendono conto del moto e dei caratteri delle esaltazioni. La sociologica non può non intervenire, poichè le opinioni, le tradizioni, le abitudini tecniche, le istituzioni e le condizioni delle società entrano sempre, più o meno, ma sempre, nelle opere d'arte. Così pure v'avrà la sua parte la psicologica, poichè è bensì vero che non bisogna confondere tra i sentimenti dell'individuo creatore e quelli che troviamo effettivamente nell'opera d'arte, ma è anche innegabile che pur l'individualità psicologica imprime alcuni segni sull'opera d'arte e quindi molto lavoro della storiografia psicologica può essere adoperato utilmente. Conclusioni un po' semplicistiche, alle quali forse si poteva arrivare con più breve discorso.

L'ASTERIE DI F. SOFIA-ALESSIO. — Sotto il titolo: *Un plagio?* ALFREDO BARTOLI nel fascicolo di luglio 1921 del periodico maltese *Melita* analizza il poemetto del Sofia-Alessio *Asterie* premiato quest'anno nella gara internazionale di Amsterdam, mettendone in luce la dipendenza, nello svolgimento generale, dal *Seguiamolo* del Sienckiewicz e, per certe situazioni, dal *Centurio* del Pascoli.

Questo per il contenuto. Quanto alla forma e alla frase l'Alessio, dice e prova il Bartoli, ricalca il Pascoli.

CRISANTEMI A DANTE. — In una fredda sera domenicale, nella sala di una autorevole associazione romana, un giovane oratore, parlando di Dante, ha chiesto, facendo eco alla voce di un più illustre commemoratore, « se sia stato veramente opportuno celebrare *con feste* la ricorrenza *della morte* del Divino Poeta ecc. ecc. ». Noi miseri che non abbiamo pensato a calare a mezz'asta le bandiere, a portar crisantemi a Ravenna e a piangere, a piangere, a piangere per la immatura fine dell'Alighieri! Dio ce lo perdoni: sarebbe stato così commovente un centenario col crespo nero... Consoliamoci pensando che nel 1965 certi scrupoli non potranno tormentare quelli di noi che saran vivi.

a. g.

LA LEGGENDA DI DANTE è esposta al pubblico tedesco in un simpatico volumetto (*Die Legende um Dante*, Weimar, Dunker, 1921, pp. 96, M. 10) da Alberto WESSELSKI, noto anche in Italia per i suoi studî sulle facezie del piovano Arlotto e su novelle e facezie antiche.

Gli aneddoti danteschi già raccolti e illustrati dal Papanti, dal Köhler, dal Toynbee, dal Papini e da altri sono qui tradotti, e collegati da un filo piuttosto tenue, ma sufficiente a tener desto l'interesse del lettore.

Non di rado il Wesselski allarga e precisa le informazioni dei suoi predecessori, ma, anche quando non fa che servirsi dei loro dati, sa trascegllerli e ordinarli in modo da mostrare nei suoi tratti essenziali la fortuna di molti degli aneddoti popolari od eruditi che vennero a concretarsi intorno alla figura di Dante.

Vediamo così, per esempio, una delle *facezie* del Poggio, in cui si parla della fiducia illimitata che riponeva nella moglie un contadino di nome Dante, trasferirsi al poeta in virtù della somiglianza del nome. (Non saranno vittime di un'illusione analoga — sia detto tra parentesi e con tutto il rispetto — quei dotti che sostengono che il *Fiore* è di Dante?).

Copiose note riunite alla fine del volumetto danno interessanti materiali per la storia delle facezie dantesche: i cultori di novellistica popolare ne saranno certo più soddisfatti che i dantisti, i quali troveranno, p. es., da ridire sull'asserzione del W. (documentata con un richiamo secco secco al *Dante* dello Zingarelli) che *certo* (*sicher*) Dante si sia accinto seriamente a lavorare alla *Commedia* solo dopo la morte di Arrigo VII (p. 33): dopo le lunghe discussioni di questi ultimi anni, e specialmente dopo il magistrale articolo del Parodi su « La data della composizione e le teorie politiche dell'Inferno e del Purgatorio » (che ora si può leggere con altri rincalzi nel suo recente volume *Poesia e Storia nella Divina Commedia*, Napoli, 1921, pp. 367-509) quel *sicher* mi pare che tentenni.

Comunque, si tratta di un libretto che mette conto segnalare. *b. m.*

CARDUCCI E WORDSWORTH. — Nel fascicolo di gennaio 1921 del periodico mensile *Melita* ALFREDO BARTOLI sotto il titolo *Un'altra fonte carducciana* mette in luce spiccate rassomiglianze tra il sonetto del Carducci *Breve e amplissimo carme* primo delle serie in *Rime nuove* e un sonetto del Wordsworth, pure dedicato al sonetto.

TRADUZIONI. — La grande guerra ha, come le guerre napoleoniche, rimescolando l'Europa, ravvivata la reciproca curiosità, tra nazioni e nazioni. Di questo, un dei maggiori segni, in Italia, è l'abbondanza postbellica delle traduzioni.

Della *Biblioteca Sansoniana Straniera* diretta dal professore Guido MANACORDA, Firenze, G. C. Sansoni, sono già belli e pronti, stando all'elenco, venti volumi (vi figura, tra parentesi, *La Stella di Siviglia* di Calderón, che sarà quella di Lope). Abbiamo sotto gli occhi: *Rienzi*, *Il Vascello Fantasma*, *Tannhäuser* di R. Wagner; *Le elegie, le epistole e gli epigrammi veneziani* di Goethe, tutti a cura di G. MANACORDA; *Arminio e Dorotea* dello stesso Goethe a cura di A. CARAFA; *Romeo e Giulietta* di Shakespeare a cura di C. CHIARINI; *Turcaret* di Lesage, a cura di Cesare LEVI.

La traduzione è sempre a riscontro del testo, e con essa vanno nudrite prefazioni e note abbondanti. Notevoli specialmente queste e quelle nei volumi curati dallo stesso Manacorda, che si è specializzato negli studi wagneriani; e se può parere eccessiva per una raccolta di carattere divulgativo la minuzia, della quale, da buon bibliografo, il M. si compiace, non si può d'altronde dire che essa abbia minato il buon gusto. Sarà piuttosto da osservare che difficilmente una raccolta, a cui si vuol certo dare largo sviluppo, potrà dar tante belle cose, senza che occorrano forti ineguaglianze da volume a volume; ed è già un fatto che il volume dell'*Arminio e Dorotea* appare, per lo meno tipograficamente, affrettato. Anche, sarà da osservare, che si sarebbe potuto differire la produzione, che si può dire alessandrina ed è, per ragioni estrinseche, la meno malnota tra noi, del Goethe, per dare il primo posto alla sua lirica intima, nella quale — la giovanile compresa — la profondità delle impressioni affiora in una plastica ben più ammirevole che non quella centonata delle *Elegie romane*.

La traduzione è sempre in prosa, e non poteva esser che tale, proponendosi la Raccolta di « aiutar coloro che non conoscono le lingue o le conoscono in modo insufficiente per gustare Shakespeare o Goethe ». Giacchè la traduzione in versi, per stretta che si tenga all'originale, non può non dar nel rifacimento, in quanto il poeta traduttore dà della poesia che traduce un'interpretazione commossa, cioè, in fondo, sua propria. Ma, d'altro canto, dove non è l'ondata del ritmo, non è principio di commozione, e dove non è commozione, addio poesia! Il mezzo termine — che ha il valore dei mezzi termini — potrebb'essere una prosa ritmica, non alla stregua di un *cursus* o d'altro ritmo convenzionale, ma che riflettesse la commozione del traduttore come la rifletterebbe la sua recitazione,

s'egli recitasse, invece di tradurre, l'originale.

Ma anche Angelo **Monteverdi**, da Calderón, traduce in prosa. Appena ora venuti fuori *Il principe costante* e *La devozione alla croce*, dopo l'altro volume della *Biblioteca iberica antica* (Firenze, Battistelli), contenente *La Vita è un Sogno* e *Il mago prodigioso*. Le prefazioni sono ricche di garbo e d'informazioni; le note, opportune e sobrie, quali e quante può desiderare un lettore che voglia conoscere Calderón e non aspiri a diventare un ispanista, a spese altrui. Attraverso la prosa, bene aderente al testo, trasuda quel che è di secentesco, cioè forte, fino all'iperbole, nell'ispirazione calderoniana, precisamente come in quella shakespeariana.

Ma il meraviglioso ottonario spagnolo, che ora si spezzetta in concitato dialogo, ora si stira come una gomena attraverso lunghi monologhi; a volte s'incanaglisce disinvoltamente nel realismo del *gracioso*, a volte per un'interminabile spirale si leva sino al lirismo vertiginoso, l'ottonario spagnolo si direbbe fatto apposta per tentare noi italiani che già possediamo l'endecasillabo dalle innumerevoli modulazioni.

E per vero dire con buon esito ci si provò Gherardo **Marone**, nella traduzione di *La vida es sueño* (L'Editrice Italiana, Napoli, 1920). Sentitelo:

> Nasce l'uccello splendente
> di sovrumana bellezza:
> è come un fiore di piume,
> un ramicello con l'ali
> quando s'innalza leggero
> sulle correnti del cielo,
> negandosi alla pietà
> del nido tiepido e queto.
> E io che ho certo più anima,
> perchè non ho libertà?

Sentite ora il Monteverdi: « Nasce l'uccello, e con gli ornamenti che l'abbelliscono, appena egli è un fiore di piuma, o un ramicello con l'ali, tosto velocemente fende le eteree sale, togliendosi al pio nido che abbandona nella sua quiete. E io, che ho più anima, ho meno libertà ». Tra parentesi, il « ramicello » dei due traduttori è nell'originale *ramillete*, cioè: mazzolino di fiori. Ma a me importa notare che, insomma, il pensiero poetico di Calderón, conformemente riprodotto dai due traduttori, anche nell'errore, perde meno nella traduzione ritmica. Tradurre in prosa è quasi un contentarsi dell'*idea*. Ed è forse questa la ragione per cui la traduzione in prosa prevale in Francia, dove l'opera d'arte, per rispondere ad esigenze puramente sociali, può anche spogliarsi delle sue concretezze.

Ancora letterature straniere. — La Casa Zanichelli di Bologna ha iniziata una *Raccolta di classici stranieri con note*. Il primo volumetto è: **Goethe**, *Poesie liriche* commentate da Lorenzo **Bianchi**: le principali ballate, *Der Wandrer*, *Das Veilchen* (delle quali due poesie anche traduzione in versi di G. Albini). Una notizia accompagna ogni componimento. Quanto alla *Violetta*, sarebbe stato bene ricordare che unicamente con essa il Bertola (sempre ancora un po' pastorello) esemplificò la produzione goethiana in quella sua *Idea della poesia alemanna* del 1779. Le note del Bianchi, ricche di buoni raffronti tra letteratura e letteratura, di osservazioni stilistiche, di perspicue spiegazioni, possono apparire un po' frondose. Ma insomma son da incoraggiare questi sforzi tendenti a rinnovare il godimento immediato dell'opera d'arte al quale si è venuto sostituendo il bisogno alessandrino di leggere per criticare.

La stessa casa Zanichelli ha pubblicato, dello stesso L. **Bianchi**: *Novelle und Ballade in Deutschland von A. v. Droste bis Liliencron* (pp. 207). Ne riparleremo.

Il centenario di Flaubert. — A Parigi, nel pomeriggio del 12 dicembre, scadenza del primo centenario della nascita di G. Flaubert, si è inaugurato il monumento eretto al grande romanziere nel giardino del Lussemburgo. Autore di esso lo statuario Escoula; oratori della cerimonia Ed. Haraucourt, presidente della Società degli Autori, e presidente del Comitato del centenario; P. Bourget, rappresentante dei romanzieri francesi; A. Mockel, delegato dell'Accademia di lingua e letteratura francese del Belgio. I tre oratori hanno, con perfetta conformità, insistito sulla devozione di Flaubert a un supremo ideale di Bellezza, sul suo stile, sulla sua lingua. Ma il Bourget ha anche detto: « Nessun dubbio che nei suoi romanzi siano improprietà e scorrettezze, ma che essi, d'una così solida costruzione, siano scritti in una lingua sana e forte, come negarlo? ». E noi saremmo ben contenti di sapere quali e quante possano essere le improprietà e scorrettezze flaubertiane. Ha detto infine: « Il senso tradizionale e classico della lingua Flaubert l'aveva rafforzato in sè colla cultura latina »; e questa constatazione colpisce in pieno petto chi scrive queste righe, poichè egli s'era abituato ad ammirare in Flaubert la perfezione classica conseguita, in via veramente eccezionale, senza un ordinato studio dei classici. Ma da quel che segue nel discorso del Bourget, pare ch'egli abbia ragionato così: « La prosa francese deriva dalla prosa latina; il Flaubert è un perfetto prosatore francese; dunque, egli dev'essersi fatto sui latini ».

c. d. l.

OPUSCOLI ED ESTRATTI

BILLIA M., *Il malinteso della psicologia sperimentale*, Bologna, Stab. poligr. riuniti, 1921, pp. 19 (estr. dalla *Riv di filosofia*, XII) [La psicologia si fa tutta ed esclusivamente di osservazione interiore, ed ha una precisione sua, altra da quella delle scienze fisiche]. — BERTINI CALOSSO A., *Il classicismo di G. L. Bernini e l'Arte francese*, pp. 18 in fol. (estr. da *L'Arte* di Ad. Venturi, anno XXIV) [Vi si utilizza specialmente il *diario* di Chantelou che rende conto del soggiorno del B. a Parigi nel 1665 e vi s'insiste sulla « classicità » di B. attraverso Michelangelo. Ottima tesi, per chi, come noi, ritiene il secentismo una defluenza del classicismo e non una reazione ad esso]. — CRESCINI U., *Il primo atto della 'Phaedra', di Seneca nel primo capitolo della 'Fiammetta', del Boccaccio*, Venezia, C. Ferrari, 1921, pp 11, (estr. dagli *Atti dell'Ist. Ven.*, tomo LXXX, p. II) [Vi si aumenta il numero dei riscontri già notati dal C. stesso e dall'americano A. S. Cook]. — DEGRASSI A. *Aurellius*. Pavia, 1921, pp. 8 (estr. dall'*Athenaeum*, ottobre 1921) [Nelle iscrizioni urbane il gentilizio dei tre imperatori della casa di Settimio Severo figura di regola sotto la forma *Aurellius*]. — DE LEO V. *La terra non gira* (da una nuova ipotesi dell'infinito) Reggio Calabria, Stab. Tip. Edit. Meridionale, 1921, pp. 8, L. 2. — DE RUGGIERO G. *Arte e Critica*, Bologna, Cappelli, 1921, pp. 20 (estr. da *L'Arduo*, fasc. XI) [All'opera dell'artista è immanente la critica; nella presunta contemplazione di un bello di natura da parte di un pittore o di un poeta, c'è in realtà una partecipazione, una collaborazione spirituale. Ma poichè lo sviluppo dell'opera d'arte è mediato di riflessione, di scienza, di storia, cioè di critica, l'opera d'arte non è mai compiuta, ed essa, anche abbandonata dall'artefice, continua a svolgersi come un organismo, s'incarna nello spirito dei secoli che attraversa, si fa, insomma, con la critica e nella critica]. — FOLCHIERI G., *Sapere ed amore nel « Convivio » e nella « Comedia » di Dante* (estr. dal vol. XXIV, quad. III del *Giornale Dantesco* diretto da Luigi Pietrobono), Firenze, Olschki, 1921, pp. 21 [Con finezza d'analisi e precisione di linguaggio il F. dimostra che il *Convivio* rappresenta la crisi intellettualistica di Dante. In quell'intellettualismo paganeggiante il poeta, assetato d'amore, non poteva certo appaciarsi: di qui la mancanza d'unità, l'intima scissione nell'opera lasciata poi in tronco, quando l'amore di Beatrice gli risorse vittorioso nell'animo e in una luce in cui amore e sapere armonizzano gli si rivelò il mondo nuovo della *Comedia*, quando, cioè, quella crisi fu superata]. — GORI O. *Il Centurione* (estr. dalla *N. Antologia*, 1° Nov. 1921), Roma, Direzione della N. Antologia, 1921, pp 10. [E, in veste italiana, il noto poemetto latino del Pascoli. Meglio che quello d'altri traduttori, ci sembra che l'endecasillabo sciolto del G. s'avvicini al pascoliano dei *Poemi Conviviali*, come degni del Pascoli ci sembrano e la lingua scelta e ricca, ma scevra di viete forme poetiche, e lo squisito alessandrinismo dello stile]. — LESCA G., *Fra stampe e manoscritti manzoniani*, Roma, 1921, pp. 33 (estr. dalla *N. Ant.* 16 ott.-16 nov. 1921). [Interessante. Ne riparleremo]. — MARCONCINI C. *Iride* Roma, A. Signorelli, 1921, p. 94. L. 3,20. — MADDALENA E., *Il viaggio del Goldoni in Francia* (estr. della *Nuova Antologia* 1° novembre 1921), Roma, Direzione della Nuova Antologia, 1921, pp. 11. [Diligente e piacevole narrazione, che si fonda sui dati offerti dai *Mémoires*, dal carteggio e dai saporiti capitoli in vernacolo, del viaggio del Goldoni da Venezia a Parigi, del viaggio, cioè, di espatrio. Secondo la cronologia ristabilita dal M., codesto viaggio durò probabilmente dal 23 aprile al 26 agosto 1762]. — STAMPINI E., *La canizie precoce di Virgilio e le biografie virgiliane note al Petrarca*, Torino, Chiantore, pp. 4. (estr. dalla *Riv. di Filol class.* XLIX) [Il P. arguì la canizie precoce di Virgilio da un passo del commento di Servio]. — TESTA Q. *Il concetto fondamentale del bello*, pp. 14. *L'unico elemento*, pp. 15. *Alcune indagini su Dante e la vita*, pp. 9 (estr. dalla *Riv. di Cultura*, a. II) Roma, *Grafia*, 1921.

(Vengono segnalati in questa rubrica gli opuscoli ed estratti ricevuti dalla Redazione)

Gerente: Scipione Claren — Roma — « La Poligrafica Nazionale »

Vol. I. 15 febbraio 1922. Fasc. 4.

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTI

direttore: CESARE DE LOLLIS - redattore-capo: BRUNO MIGLIORINI

IL CALZOLAIO

MIMO DI ERONDA

La scena si svolge dentro una bottega di calzolaio, che dà sopra una via cittadina. Intorno al deschetto, lavorano il padrone della bottega e i suoi garzoni. Alcune donne entrano.

METRO

Cerdone, ti ho portato queste amiche,
perchè tu faccia loro
vedere, se ce l'hai, qualche lavoro
degno delle tue mani...

CERDONE

Non hai sbagliato, Metro, ed a ragione
ti voglio molto bene.
Ma tu che fai, poltrone?
Tira innanzi il panchetto, quello grande.
O Drimilo, ho parlato
con te! Saresti forse addormentato?
In questo caso, Pisto, dàgli un pugno
sul muso, chè si levi
tutto il sonno dal grugno,
e fàgli un piano solo
della noce del collo e della gobba.
Ah, l'hai capita, è vero, poltronaccio?
Sgranchisci quelle gambe, o ch'io ti faccio
logorare gli stinchi peggio assai
che non facessi mai!
Dàgli, dàgli!... Soltanto ora ti affanni
a nettare il panchetto, non è vero?
Ma bada, culaione,
che, o prima o poi, te lo pulisco io
ben bene sul groppone!
Tu, Pisto, dammi retta.
Apri quello scaffale...

No, quell'altro, su, in vetta;
e tira giù qualcuna
delle cose migliori
fatte dal tuo padrone. Ah, che lavori
ti voglio far vedere,
Metro! Giudizio, tu, colla cassetta
de' sandali, sguaiato! Questa è roba,
Metro, che devi guardar tu per prima.
Di', non son calzature
perfette? Ma osservatele voi pure,
donne: osservate il tacco,
come ha forte l'attacco;
osservate le suola,
come son ben congiunte;
con bollette a due punte;
osservate il lavoro, com'è uguale,
non fatto bene qua, là fatto male.
Quanto alla tinta, vi conceda Atena
di vivere a quel modo che agognate,
come è ver che, se andate
in capo al mondo, non trovate nulla
di simile: nè croco,
nè cerògine son così brillanti!
Di quest'altro bel paio
il povero Cerdone dovè dare
a Candati tre mine, ed in contanti,
nè il color del tomaio
resiste di quell'altro al paragone.
Per quello che v'è al mondo di più puro,
di più santo, vi giuro,
donnine mie, che dico
la verità, l'ho detta
e la dirò, senza mentir nemmanco
per ischerzo. Io son franco;
e, piuttosto che dire una bugia,
voglio che non mi sia
dato di goder nulla nella vita,
e che dopo mi tocchi per insino
ringraziare il malevolo destino.
Non c'è proprio che fare! I negozianti
di cuoio sono quelli
che, senza la più piccola fatica,
fan gli affari più belli.
Tutto il nostro lavoro
se lo pàppano loro,
nè lasciano all'onesto ciabattino,
sempre curvo a sgobbare, giorno e notte,
che miseria e appetito.
Ecco, il mio panchettino
non lo faccio freddare; non concedo
mai riposo a quest'occhi,
e, se vo a letto, vo quand'è vicino
il giorno... Ma le bestie di Micone

danno fiato al polmone
che il cielo è sempre scuro; nè vi ho detto
che ho ben tredici bocche da sfamare.
I miei ragazzi son degli sbuccioni;
e, sia bel tempo o piova,
non fanno che frignare
una vecchia canzone sempre nuova:
« Allungaci qualcosa da mangiare! »
Quanto al resto, si scaldano il sedere
come fanno i pulcini nel paniere!
Però... dice il dettato
che per far degli affari
non occorron discorsi, ma denari;
e, se cotesto paio non vi garba,
ne troveremo un altro, e un altro ancora,
purchè vi convinciate che Cerdone
non parla da imbroglione.
Avanti, Pisto, metti
fuori tutti i cassetti
dei sandali. Voi, donne, non dovete
andarvene, se prima non vi siete
ricreate a guardare
questi capolavori. Esaminate.
Eccovi novità d'ogni maniera;
eccovi roba all'uso di Sicione,
roba all'uso d'Ambracia; pollanchelle
liscie; pappagalline
verdi; bucce di canapa; pianelle
color croco; scarpine
di gran lusso; tronchetti
allacciati davanti; stivaletti
col tacco alto; pantofole; granchine;
calzari d'Argo; coccinelle rosse;
mezzebarbe, nè grosse
nè fini; ponticelli
da passeggio... Parlate
e dite, interrogando
ciascuna il proprio gusto,
quello che ne pensate... (Donne e cani,
se fanno tanto d'annusare il cuoio,
non sanno più tenersene lontani!).

UNA DELLE DONNE

Quanto pretenderesti di quel paio
che avevi in mano prima?
Ma non sballarla grossa, se non vuoi
che ce la diamo a gambe...

CERDONE

Fa' la stima
tu stessa; di', tu stessa, per piacere,
quello che credi possano valere.
Chi parla in questo modo

non inganna, mia cara; e, se tu cerchi
un lavoro di quelli che può fare
solo un'artista a modo,
per questa zucca bianca,
dove la volpe ha già fatto il suo covo,
butterai fuori un prezzo
che permetta a chi adopera gli arnesi
di procurarsi un pezzo
di pane... (Ermete, Ermete,
protettor dei mercanti,
e tu, Peito, che tiri,
dalle borse i contanti,
Cerdone soccorrete,
chè, se il pesce non gli entra nella rete,
quest'oggi avrà ben poco,
l'infelice, da mettere sul fuoco!).

LA DONNA

Che vai tu borbottando?
Spiffera dunque il prezzo, senza tante
storie, così, come l'hai già fissato...

CERDONE

Ebbene, questo paio
costa una mina. È inutile guardare
il soffitto! Una mina,
cara la mia donnina!
Così Atena m'assista, com'è vero
che non posso levare
un picciolo ch'è un picciolo!

LA DONNA

Benone,
benone! Ora capisco la ragione
per cui la tua bottega, bello mio,
è sempre piena d'ogni ben di Dio!
Fattela pur muffire
nei cassetti, la roba! Ovvero... Senti:
Ecate, la figliuola d'Artacene,
piglia marito il venti
di Taurone che viene.
Essa si dovrà pure
fornir di calzature;
e vedrai che verranno
da te, amico; verranno: ne son certa.
Sicchè, Cerdone, all'erta;
e poi... bazza a chi tocca!
Ma serra ben la borsa, se non vuoi
che le bestie di casa
mandino a male gli interessi tuoi.

CERDONE

Ecate venga pure,
venga pure Artacene!
Per meno d'una mina,
non avran nulla... Mettitelo bene
in testa.

UN'ALTRA DONNA

E non apprezzi la fortuna,
di toccare, o Cerdone, dei piedini
degni d'esser toccati
solo dagli Amorini?
Si vede che tu sei
un ruvidóne, poco
gentile; e da noi, giuoco
la testa, tu pretendi
il doppio almen di quello per cui vendi
agli altri. Su, di questo terzo paio
quanto ti debbo dare?
E sballala di nuovo
grossa, come sei solito di fare!

CERDONE

La citarista Evèteri ogni giorno
mi fa la ruota intorno,
offrendomi ben cinque
statèri, per gli Dei!
Ma io ce l'ho con lei,
perchè fa delle chiacchiere sul conto
della mia donna, e non glieli darei
quando me li pagasse
quattro darici. Ma, se fan per te,
pigliali pure, te li dò per tre;
e per lo stesso prezzo
ti lascio questi e questi.
Tanti darici, quanti
ne ho spesi io; prima, per via di Metro,
e poi per via di te, che sai cantare
così bene. Coll'altre, sono un pezzo
di macigno; ma tu mi fai schizzare,
collo sgabello e tutto, fino al cielo.
La tua non è una lingua che dispensa
parole, è un filtro che stilla piacere;
e poco, a mio parere,
ai Numi deve invidïar colui
cui fu concesso in sorte
di udirti chiacchierar sera e mattina.
Ma porgi quel piedino;
mettilo nella scarpa... Ottimamente!
Non c'è da buttar via
nulla, da aggiunger niente.
Le cose belle stanno

sempre bene alle belle. In fede mia,
si farebbe scommessa
che questo paio l'hanno
fatto le mani di Minerva istessa.
Dammi anche tu il tuo piede!
Porti non già una scarpa
ma uno zoccolo ruvido. Te l'ha
forse ceduto un bove?... In verità,
se uno avesse girato
torno torno alla pianta
col trincetto affilato,
la calzatura non potrebbe stare
al tuo piede con tanta
perfezion come sta.
Ehi, tu, cosina, che rimani là
sulla porta a nitrire
peggio d'una cavalla, se li vuoi,
li hai da pagar sette darici... Poi,
donne, se vi bisogna
altro, dei sandalini, delle ciante
da portare per casa,
mandate pur la fante.
Quanto a te, cara Metro, se ritorni
di qui ad otto giorni
troverai senza fallo
le scarpette che sai, di color giallo...
(Perchè... tanto, con queste sgualdrinelle
o la sai fare, od intacchi la pelle!).

Mario Chini *trad.*

EDOARDO MÖRIKE

« La vera poesia si manifesta in questo, ch'essa con serenità interiore, con benessere esteriore sa liberarci dei pesi terreni che gravano su di noi ».

GOETHE.

I.

« Un poeta veramente ottimo della scuola sveva — scriveva nella primavera del 1830 Arrigo Heine, rivedendo le bucce al cenacolo di Stoccarda — è, mi si assicura, il signor ***, giunto da poco a coscienza di sè, se non ancora alla notorietà. Le sue poesie cioè non sono peranco a stampa. Mi dicono ch'egli non canta solo maggiolini [come Karl Mayer, *Carolus Magnus* nel latino del Heine!], ma persino allodole e quaglie, cosa in verità lodevolissima. Allodole e quaglie sono ben degne di versi, se arrosto. Sul carattere e sul valore di quelle poesie non posso dar giudizio alcuno finchè non sieno venute in luce ». Le tre stelle stavano per *Eduard Mörike*, nome che Heine aveva scritto prima e poi tolto per consiglio del suo editore. Le poesie in questione apparvero in quello stesso anno (1838). Ma null'altro scrisse l'autore del *Buch der Lieder* sul Mörike, nè si sa che cosa ne pensasse.

Certo canzonando amabilmente un poeta a lui ancora ignoto, egli non pensava che gli fosse sorto un emulo ben temibile. Perchè se Heine accanto al Goethe resta il più grande artista della poesia tedesca, Eduard Mörike è in essa, accanto al Goethe, il lirico più fine e più intimo. Ciò che lo spirito nostro ha di più inafferabile, i legami più delicati tra anima e natura coglie e fissa plasticamente in poesia che scevra di sentimentalità, di enfasi, di riflessione filosofica, è sempre e solo poesia di purissima vena.

Non fu agevole il cammino della fama al Mörike. Se vivo ebbe caldi estimatori, specie nella cerchia di letterati e di artisti che gli furono anche amici — all'amicizia dava efficace rincalzo l'ammirazione — la grande fama ch'è oggi sua si può dire postuma. E vi contribuì dapprima efficacemente l'arte congeniale d'un grande compositore. A sessantacinque tra le più caratteristiche liriche del Mörike diede la più larga notorietà la mirabile interpretazione musicale di Ugo Wolf.

Nulla di notevole offre apparentemente la sua vita esteriore che si compì tutta, tolto qualche modesto volo oltre la vicina frontiera svizzera e una scappata a Monaco, in quella gentile terra di Svevia che alla letteratura tedesca diede ancora il Wieland, lo Schiller, l'Hölderlin, l'Uhland e il Kerner, per tacer de' minori. Nato nel 1804 a Ludwigsburg, cittadina militare, la Potsdam dei reali del Württemberg, dove Schiller aveva trascorso qualche anno della sua infanzia, dopo la precoce morte del padre che lasciò la numerosa famiglia in condizioni precarie, il giovinetto Eduard fu, per desiderio d'uno zio, avviato agli studi teologici. Era la carriera abituale ai giovani svevi della classe media, quasi inevitabile a chi di mezzi fosse privo. Più che al padre, medico — e assai colto anche oltre la sua professione — che le occupazioni tenevano però lontano dalla famiglia, spirito e cuore del bambino devono infinitamente alla madre, natura delicata e soave, che con gli imaginosi racconti di fate e di genî destò presto la sua fantasia. Così il suo pensiero s'abituò — ciò che in ogni tempo gli fu caro — a vagare in un mondo irreale.

Se il quadriennale soggiorno di Urach, dove fece il liceo, non gl'inspirò amore ai suoi studi, il paesaggio bellissimo, di pretto carattere romantico — foreste e fonti, rocce, caverne, cascate, alberi d'inconsuete forme, lande, splendidi panorami — influì sulla sensibile anima sua e i vari aspetti di quella natura si riflettono in tutta l'opera del poeta. Ebbe a compagni allora, e ad essi si strinse con salda amicizia, David Strauss, Friedrich Vischer, Wilhelm Waiblinger — morto precocemente a Roma lasciando una discreta opera di poesia, ispirata al suo soggiorno tra noi — Johannes Mährlen e Wilhelm Hartlaub, questi due gl'intimi suoi per la vita. Nè a Tübingen, la salda rocca dei discepoli di Lutero, dove fornì gli studi universitari, si scoperse maggior vocazione alla teologia. Cercò allora con un suo compagno poeta, Ludwig Bauer, rifugio in un mondo di sogni. Immaginarono i due amici un'isola lontana — « Orplid », il regno della dea Weyla — abitata da eroi e genî e fate e quel favoloso mondo albergò un tempo tutta la loro felicità. In quegli anni anche l'amore per una strana incognita, sulla quale oggi ancora mancano sicure notizie — adombrata nei versi del Mörike coi nomi di *Peregrina* e di *Elisabeth* — aprì nel cuore suo una profonda intatta vena di poesia.

Terminati gli studi fu sbalzato per ben otto anni (1826-1834) da paese a paese col modesto ufficio di vicario. Furono quelli i suoi *Wanderjahre* — gli anni di pellegrinaggio — e il suo *Sturm und Drang*, e se il lungo errare gli rese men caro che mai il nuovo ufficio, le campagne sempre varie e belle che conobbe e percorse fecero sempre più intima la comunione sua con la natura. La produzione poetica alternava con l'opera assidua data al suo unico grande romanzo, *Maler Nolten*, che uscì nel 1832 e l'autore n'ebbe subito non piccolo nome. Finalmente nel 1834 nominato parroco a Cleversulzbach, piccolo villaggio dell'Unterland (Württemberg), incominciò per lui un periodo di vita relativamente tranquillo e indipendente. Nello stesso paesello era stato curato anni prima un cognato di Schiller e ivi era morta la madre sua, la cui tomba, irriconoscibile per lungo abbandono, fu con reverente cura messa a nuovo dallo stesso Mörike che si dilettava assai d'ogni specie di lavori manuali. Nel minuscolo

suo regno la madre e la sorella gli ressero con senno e affetto la casa. Con gl'intimi suoi gli furono di grande conforto il carteggio frequente e, coi meno lontani, scambio di visite. Furono anni di feconda operosità poetica e prosastica. Nel 1838 pubblicò una prima raccolta di versi, in parte già editi in riviste. All'ufficio suo accudì per qualche tempo con diligenza: poi la malferma salute e anche lo scarso amore alla professione gli fecero cercar l'aiuto d'un vicario. E gli avveniva, dicono, di ascoltare, sdraiato nell'orto presso una finestra della chiesa, la predica del sostituto. L'obbligo del sermone domenicale gli pesava quanto e più dell'altre noiose mansioni inerenti all'ufficio. Una volta dal fido Hartlaub, confratello suo in una parrocchia non lontana, si fece mandare in prestito lo zibaldone delle sue prediche!

Ma quale altra professione avrebbe potuto abbracciare il Mörike? A volta a volta gli venne il pensiero di farsi precettore, cancelliere, bibliotecario. Per poche settimane diresse una rivista. Però, di fronte alla schiavitù e alle molestie d'ogni genere, in mezzo alla letteratura fatta mestiere, ebbe presto del nuovo compito tale nausea che fuggì spaventato e quel suo breve tirocinio rammentava con orrore. In fondo poichè la sorte non l'aveva voluto agiato così da indulgere a quella *vis inertiae* che fu tanta parte della sua natura e la condizione di spirito in cui concepì le poesie sue più belle, bisogna dire che la professione abbracciata ed esercitata tanto a contraggenio rispondeva meglio di nessun'altra all'indole sua. E nessun'altra poteva offrirgli comunione costante con la natura, indipendenza, pace, solitudine... Se ne convince egli stesso una volta e all'amico Mährlen scrive: « M'è caduto come un velo dagli occhi. Vedo che in nessun posto di questo mondo (così com'è) posso realizzare quei progetti che riempiono tutto il mio cuore più sicuramente e più allegramente che nella stanza a tetto d'una parrocchia del Württemberg. E che il diavolo mi porti se non dico dassenno! È una contraddizione patente contro altre mie lettere, non è vero? Mah! *Erra l'uomo finchè cerca* ». Tre mesi dopo bensì scrive allo stesso amico: « Tu non ti fai un'idea del mio stato. Digrignando i denti e con lagrime rodo l'antico freno che deve finirmi. Io ti dico che chi serve la chiesa con un cuore come il mio commette un peccato contro lo Spirito Santo ».

Il soggiorno di Cleversulzbach (1834-1843) fu il periodo relativamente più felice della sua vita, se anche non tutto sereno come più tardi alla poesia sua, nel rimpianto d'un passato lontano, piacque foggiarlo. Nubi oscure furono le frequenti infermità e, nel 1841, la morte della madre, che riposa nel piccolo camposanto accanto a quella di Schiller; e la stessa lapide ferma il ricordo di tutt'e due. Ma quelli furono sempre gli anni migliori della travagliata esistenza del poeta e gli unici di stabile dimora. Perchè — curioso fenomeno — questo poeta portato come nessun altro a vita pacifica e contemplativa menò la più irrequieta delle esistenze, sbalzato sempre da condizioni di vita o di salute o dal suo proprio malcontento, dalla città alla campagna, da paesello a paesello — senza posa.

Nel 1843 dovette per malattia chiedere il congedo e ricominciò il suo vagabondaggio finchè, non sufficiente al più umile tenore di vita la piccola

pensione, accettò nel 1851 l'insegnamento della letteratura in un istituto femminile di Stoccarda. Era, anche per l'entità della retribuzione, troppo modesto ufficio, ma il Mörike, non viziato dalla fortuna. se ne contentò, aumentando alla meglio i suoi proventi con lezioni che impartiva in casa sua. Della nuova stabilità delle condizioni approfittò per accasarsi, in età matura. Aveva 49 anni. Senza ricordare un suo primo idillico amore per una cuginetta (grazioso ricordo n'è la sua lirica *Erinnerung*) e la sua passione tragico-romantica per *Peregrina*, egli dal '29 al '33 era stato fidanzato con Luise Rau, figlia d'un pastore, ma ragioni economiche ed altre avevano mandato a monte le nozze progettate. Le lettere dirette dal Mörike a Luise Rau sono trà le più belle che l'amore abbia ispirato a un poeta. Questa volta le nozze vi furono e dal matrimonio nacquero due bambine, ma non era stato avventurato il poeta nella scelta. L'indole sensibile della moglie,. la gelosia della cognata, con la quale divideva il governo della casa, provocarono gravi dissensi e condussero da ultimo alla separazione dei coniugi (1873). Sempre più travagliato da infermità e desideroso di quiete — la crescente notorietà aveva fatto la sua casa di Stoccarda mèta a troppe visite — egli già nel 1866 s'era liberato del suo ultimo piccolo ufficio e aveva lasciato la capitale. Trascinò per nove anni ancora una vita instabile, in vana ricerca di salute e di calma, lavorando penosamente a rimaneggiare e interamente rifondere il suo romanzo. In quest'ultimo periodo della sua esistenza ebbe rapporti di buona amicizia, che furono prezioso compenso alle dolorose sue traversie, con alcuni de' più egregi letterati del tempo, Theodor Storm, Friedrich Hebbel, Paul Heyse e con due geniali pittori Ludwig Richter e Moritz Schwind, che dall'operà del Mörike trassero anche ispirazione a qualche loro composizione. Il carteggio con lo Schwind, originalissima figura d'artista e d'uomo, è uno dei libri più deliziosi della letteratura epistolare tedesca.

Eduard Mörike morì il 14 giugno 1873, senza che allora in Germania la folla avesse coscienza della perdita fatta. Scomparve, secondo la bella immagine di Gottfried Keller, così « come un tranquillo genio montano sparisce da una regione senza che si sappia » e Friedrich Vischer dandogli l'estremo saluto chiamò la sua poesia « velo tessuto di finissimo oro, con cui egli avvolse la nuda purezza delle cose... ».

II.

Fino al 1786 Goethe s'era lasciato portare dalla corrente senza sicura coscienza d'una mèta; ma tornato con energie nuove dall'Italia volle e seppe regolare il corso della sua vita a suo modo, intensamente fisso a uno scopo e nulla e nessuno valse più a distornelo. Di tutta la sua vita il Mörike, natura femminea, lasciò il governo al suo destino che lo guidò *per aspera ad astra*, e molto oprò per lui l'affetto di congiunti ed intimi. La vita sua si svolse, fuor delle larghe correnti, confortata dall'amicizia e dall'amore, sopra una strada

ugualmente lontana da grandi gioie e da grandi dolori. « Signore — chiede il poeta nella sua *Preghiera* — manda quello che vuoi, il bene e il male. Io sono contento poichè l'uno e l'altro vengono dalle tue mani. Non mi colmar di gioie, non di dolori perchè ogni bella contentezza sta nel mezzo ». Nella sua vita esteriore egli serbò sempre l'inesperienza e l'ingenuità del fanciullo, ma ogni suo sforzo spirituale è inteso nelle sue opere di poesia e di prosa e pur nelle lettere, a scrutare la propria anima, analizzarne le più sottili sensazioni, rilevare sè a sè stesso. E ciò crea un'intima armonia tra l'uomo e il poeta e spiega l'intonazione perfettamente uguale di qualche sua poesia con passi delle sue lettere. E tutta l'opera sua acquista un carattere eminentemente soggettivo e la parte più intima è confessione.

Il Mörike fu detto *ein zeitloser Dichter*, un poeta che non appartiene a nessun tempo e non rientra in verità in nessuna scuola. Non certo nella *sveva*, benchè autoctono figlio del Württemberg e contemporaneo e amico del Kerner, dello Schwab, dell'Uhland e degli altri corifei della scuola. Con essi ebb'egli se mai, comune la grande onestà senza che in lui mai diventi tendenza. Non dalla *scuola*, ma dalla sua propria terra gli deriva anche quella vena di fine umorismo ch'è un aspetto caratteristico del suo ingegno.

Poeta non legato all'ora che vive, tutta l'opera sua astrae interamente dalla politica e dalla religione. Indifferente ai fatti dalla vita pubblica non fu. Dicono le lettere suè con che passione seguisse gli avvenimenti del '48 e del '70. Nessuna eco invece trovarono nell'animo suo gli ardenti dibattiti suscitati dalla *Vita di Gesù* di David Strauss, che fu pure tra gl'intimi suoi, e in quegli anni il Mörike era ancora nelle pugnaci file de' suoi confratelli. Da ortodossi e nazionalisti stette ugualmente lontano. Il dogma da qualunque parte imposto non rispondeva certo alla liberissima concezione sua dell'anima umana. Ma ebbe come Schiller e altri poeti del tempo interesse e simpatia per le forme esteriori del culto cattolico.

Coi romantici divise le predilezioni, in lui nullamente esteriori, ma intrinseche alla sua natura, per il meraviglioso e per il mistico, e meglio che nessuno di loro seppe realizzare il loro primo canone: fusione dell'arte con la vita. Ma da essi nettamente si stacca per la precisa plasticità onde obbiettiva le sensazioni più fini, perchè nulla di nebuloso, d'inafferrabile ha la poesia.

Iniziata appena la *via crucis* del vicariato volle mostrare a sè e ai suoi che il suo genio lo portava alle lettere e con un'opera di mole attirare l'attenzione in misura più larga che non avessero potuto i versi già pubblicati, se anche per profondità di concezione tra i suoi più belli come il ciclo *Peregrina*, *Canto di due nella notte*, *Di Mattina*, *In Primavera*, *Visita a Urach*, *Viaggio a piedi*, *Il mio fiume*, *Una mattina d'inverno*, composti tra i ventuno e i venticinque anni. Pensò un momento al dramma e a lungo gli durò l'illusione d'averne attitudine. Ma son ben povera cosa le scarse prove lasciate. La disposizione invece all'analisi psicologica, al comodo indugiare nella meditazione, la fine sensibilità onde avvertiva i fili anche impercettibili che legano i fatti, gli consigliarono invece la trattazione della novella e del romanzo. E tra il 1828 e il '32 scrisse *Il pittore Nolten*, da lui detto impropriamente novella, di che se la vita

gli fosse bastata a terminare e pubblicare egli stesso la seconda stesura, si sarebbe certo ricreduto.

Il pittore Nolten rientra nella copiosa filiazione del *Wilhelm Meister* goethiano, del quale Edoardo Mörike fu fervido ammiratore. È una storia di lento e faticoso andamento, come il suo celebre modello e come tutte le operè affini nel romanticismo tedesco. Il genio tedesco così alto, vario, originale nella lirica, non si può dire abbia segnato nel romanzo un'impronta felice. Prima ragione certo la scarsa, stentata inventiva. Anche del *Nolten* invenzione e condotta non formano il pregio maggiore. Un pittore di ritorno dal consueto viaggio in Italia attira sull'opera sua l'attenzione d'una piccola capitale. Vuole scordare Agnese, il suo primo amore, da lui a torto ritenuta infedele, e s'invaghisce di un'alta signora di quella corte. Ma Agnese apparve infedele solo per le male arti d'una zingara fattucchiera, fissa nel ritenere il pittore dato dal destino a lei. Un amico di Nolten, l'attore Larkens, penetra la verità e, fingendosi Nolten, continua il carteggio con la ragazza. E un giorno che gli par venuto il momento di ricondurre l'amico, deluso della sua nuova passione, alla vera felicità, rivela quanto fece. Ma se il pittore è contento di tornare alla semplice vita d'un tempo, Agnese con l'animo sempre turbato dalle suggestioni della strega, mal sopporta la rivelazione del macchinoso intrigo, impazzisce e s'uccide. Ancora sotto il colpo di tanta sciagura il pittore s'imbatte nella zingara. La vista della fattucchiera annienta le sue ultime forze ed egli muore. Nè meno triste è la fine di Larkens, figura d'ironista e d'ipocondriaco che pone fine ai suoi giorni quando, deciso di sottrarsi alle convenzioni della vita sociale, vede scoperto il suo ritiro in mezzo a modesti artigiani. Soluzione tragica, della quale, per i due uomini, non si scorge la stringente necessità. Il carattere fatalistico delle *Affinità elettive* che col *Wilhelm Meister* fu esempio a cui guardò ammirato il giovane Mörike, potè certo su tale catastrofica soluzione.

Col Goethe furono al fonte battesimale di questo farraginoso romanzo Ludwig Tieck e il suo *Sternbald*. E' tutto romantico nelle divagazioni sull'arte, nel carattere patologico-mistico, nelle frequenti interpolazioni di racconti, diari, drammi, poesie che arrestano e indugiano oltre il lecito l'azione; ma pur dal tipo romantico diverso perchè il Mörike, *romantico realista*, come volle definirlo l'Heyse, seppe dare rilievo psicologico e plastica evidenza a qualche sua figura. E in ciò che offre d'analisi psicologica sta il suo maggior pregio. Esperienza della vita sociale, materia in gran parte del suo libro, il Mörike ebbe sempre ben scarsa. Men che mai quando giovanissimo lo compose. Ma valido coefficiente a comporre un romanzo vitale che prende oggi ancora il nostro animo fu l'esperienza sua tratta dall'osservazione di se stesso e del piccolo mondo, in cui trascorse la prima gioventù e certo non poco da quell'intensa bruciante fiamma che fu la sua passione per *Peregrina*. Gli studiosi del Mörike, primo il benemerito Maync, s'industriano di ravvisare in quasi ciascuna figura del libro persone entrate nella sua vita... Con l'andar del tempo, proprio quanto il libro aveva di autobiografico spiacque all'autore, e non volle si ristampasse se non interamente rifuso. Seguì anche in questo l'esempio del suo grande maestro che messa da parte la *Missione teatrale di Wilhelm Meister*, libro ne' primi ca-

pitoli delizioso per quel che di vissuto contengono, volle dare all'opera sua un carattere meno personale. Così dopo il Goethe e il Mörike — e sempre con danno dell'opera d'arte che perde la spontaneità originale — farà Gottfried Keller del suo *Enrico*. Donde quest'irresistibile bisogno di modificare questi romanzi-confessione? Certo l'autore, il cui spirito nel volger del tempo lentamente si trasforma, più non ritrova un giorno sè stesso nell'opera propria...

III.

Torreggia il *Maler Nolten* in mezzo a una piccola corona di novelle. In queste e nel romanzo — non tenuto conto d'abbozzi e frammenti — s'esaurisce l'opera prosastica del Mörike, che non ebbe una produzione gran che copiosa neanche in poesia. Delle novelle, *Mozart in viaggio per Praga* (1855) levò il maggior rumore e valse per allora a diffondere il suo nome più che non avessero fatto il romanzo e le poesie. Con *Giulietta e Romeo del villaggio* di Gottfried Keller forma il più classico e più celebrato binomio della novellistica tedesca.

È sempre ardua cosa richiamare in vita con la fantasia i grandi morti. Chi può dire se lo spirito evocato risponda veramente all'invito? Nel meglio de' casi accade — a scrittori quali il Mörike — di restare nella verità universale. Nel viaggio del grande compositore e della moglie sua alla volta di Praga, dove si prepara la prima del *Don Giovanni* (29 ottobre 1787) si fa una breve sosta in un castello. Vi incontra il maestro una piccola accolta di persone amantissime della musica e bene informate ed entusiaste della sua. Orientato il lettore intorno ai singoli personaggi chi domina la conversazione è il maestro col racconto di qualche episodio della sua vita e del modo onde gli vennero concepite le ultime grandiose scene del suo capolavoro, e le sue parole illustra con la musica. Mozart spenge le candele del pianoforte e il terrificante corale « Di rider finirai pria dell'aurora » risuona nel buio e nel silenzio della stanza. « Come da lontani giri di stelle scendono le note di argenti timpani, gelide per la notte azzurra, fendendo midollo ed anima ». Quanto si dice del *Don Giovanni* è la parte di gran lunga più felice della novella. Il Mörike ch'ebbe un'anima profondamente musicale — e al culto del Mozart fu anche educato dall'amico Hartlaub fine esecutore e adoratore del grande operista — compie attraverso la parola del maestro un'esegesi profonda di quella musica, come già innanzi a lui l'Hoffmann nella geniale fantasiosa ricostruzione di quel capolavoro. Oltremodo fine è la maniera onde ne' discorsi del Mozart appare un vago presentimento dell'immatura sua fine, e tale coscienza si comunica prima a quella delle sue uditrici che più aveva sentito il fascino della musica divina. « Alcuni momenti dopo, mentre essa attraversava il salotto che si stava riassettando e le chiuse tendine di damasco verde illuminavano solo d'una temperata luce crepuscolare, si fermò in silenzio davanti al pianoforte. Le pareva un sogno pensare chi poco innanzi vi era seduto.

Guardò a lungo pensosa i tasti ch'egli aveva ancora un momento prima toccati, poi abbassò delicatamente il coperchio e tolse la chiave, in gelosa cura che non lo riaprisse tanto presto un'altra mano. Nell'andarsene rimise a posto, così per fare, alcuni fascicoli di canzoni. Ne scappò fuori un vecchio foglio, la copia d'una canzonetta popolare boema da lei altre volte cantata. La raccolse, non senza restare colpita. Nel suo stato d'animo, il caso più naturale appare facilmente augurio. Qualunque significato volesse dare alle parole della canzone, a leggere quei semplici versi le vennero le lagrime: « Un giovane abete cresce — chi sa dove — nel bosco; un roseto, chi sa dire in che giardino? Son già scelti — anima, pensa! — a metter radice e a crescere sulla tua tomba. Due cavallini neri pascolano sul prato. Tornano alla stalla in città saltando allegri. Andranno a passo con la tua salma; forse prima ancora che dai loro zoccoli si stacchi il ferro che vedo luccicare! »

La novella che per la gioia del viaggio e del suo scopo s'avvia in nota di spensierata allegria, si chiude con questi versi di accorata comunicativa mestizia, che non derivano punto, come per artistica finzione imagina il Mörike, dalla poesia popolare boema, ma della musa popolare hanno l'aureo ingenuo carattere e significativa oggettività. Artificioso è il modo onde il maestro è fatto capitare in quel castello, in mezzo a gente a lui nova, nè direi che il Mörike, nel delineare l'alta società, come già nel romanzo, si muova a tutto suo agio. Ne viveva troppo lontano egli stesso. E non fu più felice nel rievocare con la sola fantasia ricordi del viaggio in Italia del compositore. Primo tra i caratteri peculiari del nostro paese è per lui senz'altro la visione dei goethiani « aranci d'oro » e nel golfo di Napoli immagina una grande festa marina con getto d'aranci da barca a barca! E altro si figura la ferace sua fantasia. Ma non era qui opportuno affidarsi. Mancò al Mörike la geniale intuizione — corroborata di utili letture e informazioni orali — onde allo Schiller vien fatto di dare della Svizzera da lui mai veduta color locale, voci, fragranze — a Jean Paul di descrivere con poetica fedeltà il Lago Maggiore e il Golfo Partenopeo.

Più agile che non nella novella pseudo-storica si muove l'ingegno del poeta nell'altre sue, dove gli piace confondere realtà e fantasia e sbizzarrirsi — cosa in ogni tempo a lui cara — nel mondo oltreumano. Indirizzo d'arte da cui resta per avventura lontano il nostro gusto. Ma narratore oltre ogni dire gustoso si fa il Mörike quando il suo umorismo birichino avviva il racconto e ci costringe allora ad accogliere senza discutere magìa, stregoni e i più matti incantesimi. Così nell'*Hutzelmännlein* — la perla, a mio credere, fra tutte le sue novelle — che prendo in breve esame come esempio dell'altre. *Hutzelbrot* è una focaccia dolce, con prugne secche, mele, fichi, zibibbo, mandorle, che nella Germania meridionale si mangia molto per S. Niccolò (la befana de' bimbi tedeschi) e a Natale. E la focaccia del nostro omino — *Hutzelmännlein* — il diminutivo annuncia le esigue dimensioni di questo benevolo e benefico mago — ha la rara proprietà che a non mangiarla tutta si rinnova sempre. Per riunire e far felici due giovani a lui cari, egli regala ad essi due paia di scarpe che portano fortuna. Ma per una fatale confusione ciascuno dei due si trova ad avere una scarpa non sua e il buono che un piede crea è annullato subito dall'altro. Questo scambio ori-

gina le più allegre bizzarrie. La scarpa femmina dà a Sepp una irresistibile voglia di far girare la ruota dell'arcolaio, mentre quella benedetta scarpa dell'altro sesso ispira a Veronica la smania di correr la cavallina coi monelli del paese, e le avventure son varie e allegre e ogni cosa, s'intende, finisce bene. Si leggono interpolate nella novella — come il Mörike usa — poesie e altre graziose fantasie, la più cara di tutte « La storia della bella Lau », l'ondina confinata dal marito — un genio fluviale — per la sua sterilità nel pozzo azzurro di Blaubeuern finchè non avrà riso cinque volte — il più sicuro avviamento, pare, alla fecondità. Il principio della graziosa novella, tutto fresco di libera aria e di verde campagna, ricorda il celebre *Buonannulla* dell'Eichendorff. Qui, meglio che nel *Mozart*, il poeta batte una strada tutta sua.

IV.

Ma la grande sua fama deve il Mörike alle poesie. Il romanzo e le novelle scrisse con preciso intento di comporre opera d'arte. Pensa, indugia, fa, rifà. La poesia gli sgorga spontanea dall'anima commossa. Egli non cerca la musa. Se ne stava tranquillo — si disse — sotto il melo ed aspettava che il frutto maturo gli cadesse nella mano delicatamente tesa ad accoglierlo. Poesie concepite nell'assillo del momento, che rendono la sensazione provata e altro non cercano. *Gelegenheitsgedichte* — poesie d'occasione — nel più alto senso dato dal Goethe alla parola.

La prima sensazione della primavera gl'ispira questo piccolo gioiello:

« Primavera agita di nuovo nell'aria l'azzurro suo nastro. Dolci ben note fragranze sfiorano la terra. Le violette sognano già, vogliono venire presto. — Ascolta! da lontano un lieve tocco d'arpa! Primavera, sì, sei tu. T'ho sentita! »

Dopo la tormentosa angoscia d'ore insonni lo spirito col nuovo giorno ritrova la sua calma: « Il sonno non ristora peranco il mio occhio. Là alla finestra della mia camera sorge già il sole. S'agita nel dubbio ancora il mio spirito turbato e crea notturni fantasmi. Non angosciarti, non tormentarti più, anima mia! Godi! Già qua e là si svegliano campane mattutine ».

Sensazioni finissime — incerte tra gioia e dolore — rendono questi versi: « Riposo quì sul colle primaverile. La nube è la mia ala. Innanzi a me vola un uccello. Deh, dimmi, amore, unico amore, dove sei, che io sia con te! Ma l'aria e te non avete tetto. Pari al girasole s'apre il mio spirito desioso, teso nell'amore e nella speranza. Primavera, che pensi? Quando sarò contento?... Vedo errare la nube e il fiume. Il bacio tutt'oro del sole mi penetra dentro nel sangue. Gli occhi inebriati di meraviglia si chiudono come per sonno. Solo l'orecchio ascolta ancora la musica dell'ape. Penso una cosa e un'altra, desidero, nè so bene che. È un po' gioia, un po' dolore... Cuor mio, ma dimmi, quali ricordi tessi nella luce discreta delle verdi fronde dorate?... Lontani, ineffabili giorni! ».

Non piccole immagini, non fredde descrizioni deriva il Mörike dalla natura. Di essa avverte, interpreta le voci più arcane, percettibili a rarissimi anche tra i lirici maggiori. Anima e natura sono strumenti in intima armonia di suoni. Nota risponde a nota, accordo ad accordo e i suoni s'intrecciano, si fondono, s'integrano e ben si può dire col poeta che l'anima sua sogna « con l'anima della creazione ». Grandi fenomeni della natura, come il sorger e il scemar del giorno, la voce del vento, il perenne scorrer del fiume, la violenza d'una cascata, la dolcezza d'un'arpa eolia acquistano nella sua figurazione poetica vita di prodigiosa evidenza.

Fra le poesie d'impressioni interiori, dove non il poeta, ma *qualcosa* crea entro il suo spirito, *An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang* (In un mattino d'inverno innanzi il levar del sole) estrinseca mirabilmente l'intima essenza della poesia mörikiana. Per questo, non per ragioni cronologiche, sta in capo alle sue liriche e tiene il posto assegnato del Goethe al suo « *Giunse il mattin...* ».

« Ora — come piuma lieve — del mattino crepuscolare! Qual nuovo mondo susciti in me! Che è che ardo a un tratto in te della dolce voluttà del mio esistere? Somiglia ora la mia anima a un cristallo che nessun falso raggio di luce abbia toccato; il mio spirito sembra fluttuare, sembra riposare, aperto all'impressione di magiche forze vicine che dalla limpida cerchia dell'etra azzurro un incanto evoca ai miei sensi . . . . . E che sentimento di forza inebriante mentre il mio spirito ritemprato s'avvia lontano! Ristorato col primo midollo del nuovo giorno mi sento pronto ad ogni opera pia!... Sogna il giorno che la notte è ormai vanita; il purpureo labbro che riposava chiuso trae, semiaperto, dolci respiri. D'improvviso l'occhio balena e, come un dio, il giorno comincia d'un balzo i voli regali ».

V.

Se queste originali « impressioni » vogliono nella produzione poetica del Mörike anche per profondità di pensiero, un posto speciale, tutta l'altra lirica sua, non copiosa di numero, ma ben varia di forma e contenuto — canti, ballate, sonetti, elegie, epigrammi, fiabe, leggende, idilli — vanta pur essa concezioni finissime. Più agevole qui scorgere, non le fonti, chè poco il Mörike tolse ad altri per rifare a suo modo, ma l'indirizzo poetico, al quale la sua poesia s'accosta. Così tutto un buon mannello di componimenti, per il motivo tolto immediatamente a vita o natura, per la vivezza della rappresentazione colta ne' momenti essenziali senza trapassi, per l'artifizio metrico (ritornello, onomatopee, alliterazioni, riprese) mostra di scaturire da quella polla inesausta e alla lirica tedesca così infinitamente benefica ch'è la poesia popolare, il *Volkslied*.

Non sembra tolto senz'altro alle raccolte del Herder, degli Arnim-Brentano questa poesietta fresca come acqua sorgiva col suo svelto ritornello e con l'annuncio d'infedeltà in amore recato da una rondinella?

« Mentre dormivo, un'ora innanzi giorno, cantò sull'albero davanti la mia finestra una rondinella — io la sentii appena — un'ora innanzi giorno ». « Ascolta quel che ti dico: accuso il tuo tesoro; mentre ch'io canto qui, egli s'accarezza in tutta pace un'altra — un'ora innanzi giorno ». « Ahimè, non dir di più! Taci, non voglio sentir nulla. Va via, va via dal mio albero! Ahi, amore e fede son come un sogno — un'ora innanzi giorno ».

L'amore infelice, nella poesia popolare motivo frequente forse più che non il suo contrario, diede materia a questo canto che anche per la sua grande musicalità, per l'insistente ritornello-eco (*canzonetta del ritornello* la chiamava l'autore) resta di pretta intonazione popolare.

« Stagione delle rose — quanto presto sei passata! Mi fosse l'amor mio rimasto fedele - rimasto fedele - non sarei sì triste. Al raccolto - piene di letizia - di letizia -cantano le mietitrici. Ma, ahimè, a me poveretta - poveretta - nulla più riesce. Men vo triste per la valle - per la valle - come persa in sogno - verso il poggio - dove mille volte - mille volte - egli mi giurò fede. In alto sul ciglio del poggio - piango presso il tiglio; dal cappello il nastro rosa - un suo dono - scherza al vento ».

E ancora lo stesso motivo, ma reso con un'intensità di rappresentazione che ne fa un grande capolavoro è nella concisa lirica « La ragazza abbandonata » di carattere popolare pur essa, anche per la limpida semplicità della veste. E come fosse veramente venuta su dal popolo al popolo tornò e, senza nome d'autore, d'essa si conoscono curiose varianti.

« Di buon'ora, quando cantano i galli, prima che svaniscano le piccole stelle, me ne sto al camino, devo accendere il fuoco. — È bello il bagliore della fiamma, sprizzano le faville; e io guardo il fuoco, immersa nel dolore. — A un tratto penso, ragazzo infedele, che ho sognato di te la notte. Lagrima a lagrima mi scorre giù allora; così viene innanzi il giorno — oh fosse già trascorso! ».

Per una sola — la voce di tutte. Ogni fanciulla abbandonata sente la propria anima in questo breve *Lied*, al quale la massima semplicità d'espressione conferisce non superabile efficacia.

Ma anche al sentimento di gioia amorosa scopre il Mörike accenti di freschezza tutta nuova in una sua ballata, genere letterario non coltivato del resto da lui con predilezione nè così da imprimervi il suo suggello. Anche qui la viva forma drammatica e il doppio ritornello additano la poesia popolare:

« La figlia di re Ringang si chiama? - Rohtraut, Rohtraut, la bella - E tutto il giorno che fa - poichè non vuol filare e non cucire? - Va a pesca, va a caccia. - Oh, fossi io il suo cacciatore! - Mi piace la caccia, mi piace la pesca. - Deh taci! cuor mio!

Non passa molto, - Rohtraut Rohtraut, la bella - e il giovine serve in castello - è cacciator, ha un cavallo - e va a caccia con Rohtraut. — Ah, foss'io figlio di re! — Rohtraut, la bella, saprei amare. - Deh taci, cuor mio!

Un dì riposano sotto una querce, - e ride Rohtraut, la bella: - « Perchè mi guardi così rapito? - Se hai cuore, baciami! » - Ah, che spavento n'ha il gio-

vine! - Pensa però: mi è concesso, - e bacia la bocca di Rohtraut la bella. - Deh taci, cuor mio!

Tornarono a casa in silenzio, - Rohtraut, Rohtraut la bella; - esulta il giovine in cuor suo: - E divenissi tu oggi imperatrice, - non sarei triste! - A voi, mille foglie della foresta lo dico: - Rohtraut la bella baciai sulla bocca! - Deh! taci cuor mio ».

VI.

Accanto al « Volkslied » è la poesia antica che, senza scuoterne la salda originalità, influì sullo spirito e sull'arte del Mörike, meno com'eco del neoclassicismo dei dioscuri weimariani che per diretta azione de' poeti greci e latini a lui, anche egregio traduttore, ben famigliari. Anacreonte, Teocrito, Catullo, Tibullo predilesse il poeta svevo perchè a quelli si sentiva avvinto da intimi legami spirituali. Delle forme classiche adopera oltre all'esametro, verso a cui il Klopstock e Goethe aveano dato cittadinanza, anche il senario, nuovo invece alla prosodia tedesca. Dei generi poetici antichi coltivò largamente anche l'elegia e l'epigramma. E alle forme e generi infonde con spiriti propri quella vita, di cui troppo s'avverte la mancanza nella lirica classicheggiante del Platen. L'uso delle forme classiche — lo scarso numero accolto n'è prova — non fu mai per lui ambizione di rinnovare per virtù sua cose morte come nel Platen. Cerca soltanto la veste più acconcia al suo pensiero e purchè concetto e veste si fondano in perfetta armonia, ha per la regolarità teorica del verso l'indifferenza del Goethe che lasciava ad altri la cura di raddrizzare i piedi ai suoi esametri.

La perla in questo suo ciclo di poesie dettò il Mörike col racconto *Erinna a Saffo*, dove la giovane alunna della poetessa di Lesbo, spentasi diciannovenne, narra come un giorno la cogliesse improvviso un arcano presentimento della morte vicina — motivo che dà già al suo *Mozart* gli ultimi accordi mirabilmente suggestivi.

Al pensiero della morte ch'accompagna ogn'ora della nostra vita ci si abitua, come fa il pescatore che nel continuo fragore dell'onde più non sente il pericolo. Ma un giorno Erinna mentre s'acconcia il capo — e avea pallide le guancie e inquieto le pulsava il sangue nelle vene — avverte qualcosa di strano nel proprio sguardo e a un tratto l'attraversa come un baleno, quasi con nere penne un dardo letale le sfiorasse la tempia. Stette ella — la faccia tra le mani — assorta a lungo nella visione del baratro orridamente nero, « e il mio proprio destini meditai, con asciutto occhio dapprima, finchè pensando a te, o Saffo, e a tutte le amiche e alla vaga arte poetica, subito mi scorsero le lagrime... ». E nella vicina festa floreale vuol dedicare a Persefone una preziosa reticella di bisso, tutta adorna di apicine d'oro, onde Saffo non abbia a strapparsi troppo presto dal caro capo un ricciolo bruno per la sua Erinna.

Un altro genere di lirica classica già rinnovato e usato con predilezione dal Goethe e dallo Schiller è l'epigramma, d'uno e più distici. L'opera del Mörike n'ha una rigogliosa fiorita. Perchè anche questa forma di poesia ben rispondeva al suo delizioso umorismo. E l'epigramma da nessun poeta tedesco fu adoperato — sia nello stretto senso che è nel nome o in più larga accezione — quale complimento, motto, aneddoto, o come percezione sottile di rapporti tra le cose morte e la viva realtà (nei deliziosi *Quadretti di Bebenhausen*) — con maggior garbo e grazia.

Greca leggiadria è in questa breve descrizione:

« Non ancora rimossa, o bella lampada, adorni, appesa a leggera catena, il soffitto del salotto quasi dimenticato. Sulla tua bianca campana, intòrno al cui orlo gira una ghirlanda d'edera — di bronzo verde dorato — un'allegra schiera di bimbi intreccia il ballo tondo. Com'è bello tutto questo! Ridente sì, eppur tutto ha una soave aria di severità. Un'opera d'arte di tempra genuina. Chi vi bada? Ma ciò che è bello, è beato in sè stesso ».

Col più perfetto dei suoi epigrammi il Mörike entra in vittoriosa gara con Anacreonte trasformando e facendo suo un motivo già ritentato da molti. Narra il poeta greco d'avere offerto, in una tempestosa notte d'inverno, ricetto e prodigato ospitali cortesie a Cupido, e il piccolo dio birichino lo ripaga com'usa. Mentre finge di provar l'arco, se mai l'acqua gli avesse allentato la corda ecco che scocca la freccia fatale contro l'inerme poeta. Diverso svolgimento dello stesso motivo è in questi distici mörikiani che col modello greco gareggiano in garbo e lo superano in grazia:

MERCE FRIVOLA

« Inchiostro chi vuole? Inchiostro nerissimo io vendo! ».
Per le strade su e giù gridava alto un ragazzo.
L'occhio ilare e ardente mi scorse quassù alla finestra.
Prima ch'io me n'avveda — è già dentro la stanza.
« Chi ti chiama, ragazzo? » — « Signor, la mia merce provate! »
E con agile mossa mette giù il bariletto.
Ma gli s'apre la giubba che in alto era un poco strappata,
E alla spalla si vede apparir candida un'ala.
« Come mai? Mostra un po'! O che vendi, figliolo, anche penne?
Sei Amor, bricconcello! devo forse spennarti? »
Amor ride, scoperto; tosto mette il dito alla bocca:
« Zitto ch'è contrabbando. — Mi guastate gli affari.
Qua il calamaio. L'empio gratis e amici si resta ».
E, detto fatto, sguizza fuori dell'uscio.
M'ha gabbato lo stesso: se pur penso anche utili cose,
D'amor lettere e versi solo scrive la penna.

Ma non tutto ciò che l'umorismo del Mörike crea è dato apprezzare a noi stranieri. Certo meno assai che non i critici, suoi connazionali — ai quali mancò però il consenso di David Strauss — saremmo disposti a esaltare quel suo rozzo ciclope novello *Suckelborst* (Succiasetole) — nella *Favola dell'uomo sicuro*, poemetto in esametri — un gigante partorito da un rospo ch'ebbe in gioventù rivelati i misteri più imperscrutabili del divenire delle cose, ma tanto suo prezioso sapere scorda del tutto in una vita perfettamente neghittosa e dedita solo alla gola. Ora gli dei l'invitano a dirozzare il suo spirito per metter poi a parte delle sue cognizioni gli antichi sapienti e gli eroi nel regno dell'ombre. Magnificamente disegnata e descritta è la figura. Le creature che la sua fantasia veniva immaginando il Mörike amava finirle in ogni minuto particolare. *Personenbildend* — fantasia peculiarmente alta a plasmar figure — fu detta felicemente quella del Mörike dal Vischer. Ma la bizzarra invenzione non finisce d'interessare, nè si riesce veramente a ricavarne sapore o profondo significato. In certe regioni dove la grande sua fantasia trascina il poeta siamo meno disposti a seguirlo.

VII.

Steso sotto una querce, nella foresta che ha messo allora le nuove foglie, riposa il poeta, in mano un volumetto a lui caro sopra ogni altro... Vi legge la storia del ginepro, della moglie del pescatore, della pastorella delle oche. Sul libro ombreggiato il sole disegna figure burlesche. Non lontano il mormorio d'un ruscello, il verso del cuculo. Secchi colpi d'ascia avvertono vicino un taglialegna... Un improvviso scrosciar di foglie. Arriva forse Biancaneve o qualche fatato capriolo?... No, è la figlioletta del taglialegna in cerca del babbo. E si mette a sedere famigliarmente accanto al poeta e da lui ascolta il racconto della fanciulla che per la sua avvenenza la malvagia regina tenta tre volte d'uccidere..

E il delizioso idillio continua, senza sforzo, mentre si narra una sosta abituale nella foresta. Fresche rievocazioni dal libro dei libri — le *Fiabe* di Jacob e Wilhelm Grimm — avvivano il racconto. Poichè l'indole sua portava il Mörike alla poesia raccolta, accanto alle stupende effusioni liriche che scaturiscono dalla sua anima com'acqua da vergine polla, nessun'altra forma poetica poteva inquadrare meglio dell'idillio quanto gl'ispirava la serena contemplazione del mondo intorno a sè.

E altri piccoli quadri compose, come quest'*Idillio della foresta*, con inimitabile grazia.

V'ha in un punto remoto del bosco un «bel faggio». Tutt'intorno un erboso tappeto chiuso in giro prima da piccoli arbusti, poi da alti alberi protettori. Il «vigile dio della foresta» guida là entro il poeta che incede esitante e tocca appena il vago erboso tappeto. Appoggiato al faggio, il suo sguardo segue il sole meridiano che segna tutt'intorno un cerchio quasi eguale. «Stavo là immobile e l'anima mia ascoltava il demonico silenzio, quella imperscrutabile

calma. Chiuso in quel magico cerchio di sole con te, o solitudine, sentivo e pensavo te sola ».

Un'altra volta, mentre seduto sotto un ciliegio fiorito legge il *Nuovo Testamento*, ecco una farfalla posarsi sul libro. « Alza e abbassa le scure ali d'un luccicante azzurro, si volge e cammina su e giù sull'orlo. Che cerchi, graziosa silfide? T'attira la copertina rossa, il taglio dorato? Ti parve vedere, o illusa, nel libriccino il più meraviglioso dei fiori? O misteriosamente t'attrasse il potere celeste della viva parola? Direi, chè te ne stai ancora sempre come incantata e sembri rapita. — Io guardo ammirato! Ma da oggi tu sei benedetta per sempre, invulnerabile è il tuo corpo, nè possono più invecchiare le tue ali, e dove mai tu posi le delicate zampine, solo benedizione emana da te... ».

Ma la foresta non è tutta pace... V'ha un tormento che strappa brutalmente il poeta alla sua estasi... Senza accorgerti di nulla, senti improvvisamente un dolore acuto alla mano o, più acuto, alla guancia. La nemica giunge librata sull'ali, ronzando, percettibile appena. Erta su tre paia di zampe (e per questo, a dirne corna, è scelto il classico senario!), appena ti arriva, affonda la lunga proboscide nella delicata tua pelle. Spaventato meni un colpo, ma indarno, chè con mossa graziosa essa già si dilegua. Infiammata dal pronto veleno la mano ti gonfia in deforme cuscino, la pelle ti prude, si tende e brucia da farti dannare per ore e anche giorni... Mentre il poeta a piè d'un pino è immerso in qualche sua gradita lettura, un piccolo sciame che presto lo scova gli danza intorno alle tempie, assetato di sangue. « Una puntura, la prima! e già la bile mi prende. Guardo distratto, con la coda dell'occhio, oltre la pagina. Un'altra, una terza e divento furioso. Le vaghe driadi del pino che sentono da me parole nuove impongono freno alla mia lingua: se no, mi cerchi altro riposo... Vergognoso ubbidisco meditando cruenta vendetta. Sulla mano distesa tengo aperto il libro per chiuderlo d'un colpo appena s'avvicini l'alato insettaccio. Ah! eccone una!... Tòffete, t'ho presa, canaglia, o no? e ansioso, avido, perchè il desiderio di uccidere m'aveva reso folle, sfoglio il volume: sì, sei là, schiacciata prima di pungere, e ora non pungi altro, pulzella leggiadra dalle lunghe zampe!... ».

Non sensazioni e situazioni soltanto. Nella varia opera del Mörike v'è anche l'idillio — poemetto epico — d'ampio respiro, il grande idillio in esametri venuto su col Voss e col Goethe, coi quali nell'800 troppi poeti vollero entrare in poco avventurata gara; persino l'Hebbel sa dio se negato a quest'indirizzo di poesia. Nè direi più fortunato il Mörike. Al suo *Idillio del Lago di Costanza* è troppo grave difetto l'esile e spersa materia, accattata certo non senza sforzo. Due fatterelli della vita cotidiana — un matrimonio andato a monte quando la ragazza per interesse cambia il suo primo fidanzato con un ricco mugnaio e il successivo unirsi dello sposo sprezzato a chi gli vuol bene davvero — potevano, in assai più modeste dimensioni (l'idillio ha 7 canti e 1463 versi), bastare a un componimento tutto grazia e sentimento, qual'è, sceverato da inutili ingombranti ciarpe, anche così il suo vero nocciolo. Ma il racconto di due rustiche insipide burle, senza aggiungere interesse o spirito, allunga la tela fino a strapparla. Così alla materia è tolta anche armonica unità.

VIII.

L'*Idillio del Lago di Costanza* è in verità un racconto in versi, così come l'*Ermanno e Dorotea*, senz'avere però del poemetto goethiano l'unità della trama e la giusta misura. Il carattere contemplativo proprio del vero idillio si ritrova invece mirabilmente reso nel *Vecchio gallo del campanile*, dove il poeta attinge alla realtà della propria vita. Già da più anni lontano dall'ufficio parrocchiale e dal suo Cleversulzbach, egli rievoca la vita serena e raccolta della cura che, come spesso avviene, nel ricordo, talvolta opportuno correttivo dell'umana incontentabilità, gli appare più bella che non gli sembrasse allora nella realtà.

L'idillio — ne' semplici arguti modi di Hans Sachs e col suo metro (coppie di versi di quattro arsi a rima baciata), felicemente rinnovato dal Goethe — è del 1852, ma il poeta n'ebbe il primo pensiero già nel 1840, quando, durante certi restauri al campanile della sua chiesa, era stato levato dalla cima un vecchio galletto — ornamento e banderuola — e buttato tra i ferravecchi. Di là lo toglie la pietà del suo parroco per dargli onorato riposo nella cura. Così egli diventa l'osservatore attento e affettuoso della vita che si svolge intorno a lui e un giorno in un delizioso soliloquio narra le vicende sue tristi e liete e tutto quanto vede e sente intorno a lui. È il Mörike stesso che ricorda ed esalta così l'unico periodo relativamente tranquillo della sua vita pastorale, e dalla felice sostituzione del bipede di ferro a sè stesso il suo umorismo trae mirabile partito.

Parla il gallo in nota di simpatica rassegnazione al suo destino. Ormai là in alto si pavoneggia un suo compagno tutto luccicante d'oro novello. « Fa il superbo, sì, gonfiati e gira. Il vento ti farà ben altra corte! ». Intanto il poverino è consegnato al fabbro che paga « due soldini » e gli par di dare dio sa cosa di quel vecchiume. Riscattato dal parroco, eccolo nella cura e tutti intorno — moglie, ragazzi, serva — a guardare e a toccare il bipede muto. Dall'alto della stufa patriarcale dov'è messo, nello studio del curato, se non domina come prima tutta la vita del paese, vive in mezzo al piccolo mondo della cura e n'accompagna con affettuoso interesse la placida giornata... Venerdì sera il pastore prepara il sermone, unico compagno suo e conforto il chiarore della lucerna. All'amico silenzioso, là in alto, che segue ogni suo movimento non pensa. « Se ne sta egli un po' pensoso appoggiato alla stufa, passeggia inquieto su e giù e quando l'argomento gli scalda le vene siede a scrivere » e il buon gallo non perde un gesto del suo padrone. Vede come fissa il lume, pondera il peso d'ogni parola, prende delicatamente una presa, smoccola lo stoppino della lucerna, proferisce anche talvolta distintamente una frase ch'egli con la testa protesa subito avidamente afferra... All'undici il parroco smuove la sedia, prende il lume e si ritira. « Buona notte, sor parroco » gli dice, come può, il galletto, ma « egli non sente » nota accorato il buon bipede. Rimasto solo

descrive i rumori della notte e le sue paure finchè verso l'alba si leva luminoso il canto d'un gallo, vivo e vero questo. Primo indizio della giornata che riprende il suo corso gli vien su dalla cucina, punto sgradito, « odor di strutto e cipolla », la zuppa mattutina che s'appresta... Ma ecco la « cara domenica ». È tutto solo. Dalla chiesa gli giungono suono d'organo e canti. Nel silenzio della casa senti appena un moscerino, un topo... « Il sole s'insinua dalla finestra, attraverso i vasi di cacti, tocca la scrivania, guarda quel che vi sta: la bibbia, il catechismo, il barattolo dell'ostie, il sigillo; vuole specchiarsi nel calamaio, fiuta curioso il polverino, si punge sul temperino e guizza, oltre la poltrona, alla libreria, dove stanno in pergamena e vacchetta subito davanti i libri di teologia... ». Intanto un delicato ragnolino, senza molte cerimonie, gli attacca la sua rete tra becco e collare, ma il galletto lo guarda fare e non si scompone... Insomma un vecchio gallo arrugginito non potrebbe desiderare vita più comoda e più simpatica. Eppure talvolta gli torna la nostalgia dell'aria libera. Se lo mettessero per esempio sulla stanga della slitta, dove ora fa bella mostra di sè un superbissimo uccello esotico, e correr poi come il vento sulla neve scintillante al bel sole di dicembre? Mica ci sarebbe da spender molto: una ripulitina basterebbe... ma subito torna in sè e ha severe parole di rampogna per la sua tarda vanità. « Vecchio coccio, e non ti vergogni d'essere ancora così vanitoso? Torna in te, pensa alla tua fine, non vivrai mica altri cent'anni! ».

Di questo grazioso idillio, il Mörike nelle lettere agli amici parla come d'uno « scherzo ». Lo *scherzo* è in verità un capolavoro, dove non si sa se ammirare meglio la geniale fantasia che da un così tenue nocciolo trae tanta materia di vera poesia o la grazia dei singoli quadretti che lo compongono. Afferma uno de' critici più acuti del Mörike — G. Kühl — che la letteratura nulla ha di più intimamente tedesco che quest'idillio. Il carattere etnico c'è e dato il soggetto non poteva mancare. Di più è condizione essenziale alla vita d'un'opera d'arte ch'abbia salde e sane radici in terreno proprio. Anche in letteratura i senza patria non possono essere buoni cittadini del mondo. Ma la bellezza del poemetto trascende i confini della terra ov'è sorto e s'impone all'ammirazione di chiunque senta la grande poesia che è nelle piccole cose. Ivan Turgenieff, l'autore delle *Acque di primavera*, il più delicato idillio della prosa narrativa, apprezzava più ch'ogni altra composizione del Mörike il *Gallo del campanile* e lo sapeva tutto a memoria.

IX.

Edoardo Mörike, vissuto quasi sempre in piccolissimi centri o in campagna, scrive una volta in una sua lettera che da un soggiorno in una città grande avrebbe potuto trarre chi sa quali utili impulsi alla sua poesia. Era un'illusione passeggera. Sulla sua poesia il tempo e l'ambiente possono ben poco. La poesia gli viene spontanea, con elementare potenza, da quasi mistiche profondità. Quei versi che aprono il suo canzoniere — *Un mattino d'inverno, innanzi il sorger del*

sole — e sono forse la concezione sua più profonda, furono composti a ventun anni. Tutta la sua produzione svoltasi in tre decenni che dal romanticismo attraverso la poesia moraleggiante e patriottica della scuola sveva e della Giovane Germania, arriva al naturalismo, va sempre per la sua propria strada e irraggia, lui vivo, solo una piccola comunità di devoti. Di notorietà e di rumoroso plauso gli passano innanzi -- e di quanto! — *dii minorum gentium* — lo Scheffel, il Geibel, il Bodenstedt e pur quel Gutzkow gran barbassoro della critica che all'opera del Mörike appuntò proprio «difetto di tendenza», e il poeta a rispondergli in un arguto epigramma che di quella sua critica voleva tener conto, anzi per non dimenticarsene si faceva un nodo nel fazzoletto.

Sì, in quegli anni di fermento, in cui la Germania prepara la propria unità, si voleva sempre e dappertutto azione. L'arte, solo elevazione e conforto dello spirito, pareva futile cosa. Ma la posia d'Eduard Mörike, felice contemperamento d'idealismo e di realismo, di verità e sogno, di sentimento e arguzia e sempre sincera espressione solo di quanto gli esce dal più intimo dell'anima, conforta ed eleva — altro non cerca. Anch'egli come il «pover manuale» del Carducci

Fa uno strale
D'oro, e il lancia contro il sole:
Guarda come in alto ascenda
E risplenda,
Guarda e gode, e più non vuole

Hermann Kurz, buon poeta egli stesso e al Mörike in cose di poesia fido consigliere, gli scrisse un giorno che «Amor bricconcello» doveva avergli versato nel calamaio non inchiostro nero, ma di fulgid'oro. Bene adombra la gentile e arguta immagine l'arte del Mörike, composta solo di bellezza e serenità.

EDGARDO MADDALENA.

NOTA. — Del Mörike scrissero tra noi Paolo Segato (*Rivista d'Italia*, 1907, luglio) e Tommaso Gnoli preludendo a una sua traduzione di due novelle (Ferrara, Taddei, 1921). Di più tradussero il Gnoli stesso cinque liriche (*Cronache letterarie*, 23 ottobre 1910) ed Ettore Romagnoli il *Succiasetole* (*ibid.* 15 maggio 1910). Due liriche (*Agnese, Anima, pensa!*) sono tradotte in un volumetto di L. Benelli «Traduzioncelle e imitazioni», Zurigo, 1868, e il Mörike se l'era ricopiate.

IL GOLIA DEI GOLIARDI

Una delle questioni più controverse circa i goliardi e la goliardia è quella che riguarda l'etimologia e il significato del nome. Quanto all'origine etimologica, abbandonata la derivazione da *galiar*, *galiamen* e *galiador*, come errata, restano due opinioni ben note; la prima che fa derivare goliardo da *gula*, l'altra dal Golia biblico. Il Bertoni di recente confermò quest'ultima opinione, escludendo la prima (1): ma il Neri (2) nel 1915 e il Crescini (3) l'anno scorso, tornarono sull'argomento, intenti a dimostrare l'origine di goliardo da *gula*, al quale vocabolo poi si sarebbe accostato e associato più tardi il nome e il simbolo del gigante biblico. Non entrerò nel merito della questione, che ultimo il Crescini tratta con copiosa e squisita erudizione, sebbene mi sembri sì lieve la differenza cronologica tra due documenti, l'uno del 1227, e il secondo del 1231, che non si possa stabilire la reale anteriorità della voce adoperata nel primo; e si debba poi anche notare che fin dal settimo secolo Beda pone i *falsi fratres* tra i seguaci di Golia (4).

Ad ogni modo, congiunto, poco prima o poco dopo, il nome Golia a goliardo, sorge la domanda quale significato il gigante biblico avesse nel concetto dei chierici ribaldi, che se ne professarono discepoli. Si disse che rappresentasse il ribelle, dotato di forza straordinaria, attributo, che ben conveniva agli scolari audaci e licenziosi, che avevano rotto ogni freno di legge e di costume. Aggiunge poi il Neri, nel proposito di trovare un'analogia tra *gula* e *Golia*, che nella fantasia popolare i caratteri di lui sono una statura, un vigore e un appetito enorme, sicchè Golia è il tipo del gigante fortissimo e voracissimo (5). A questa interpretazione consente il Crescini, quantunque osservi di passaggio che « innanzi agli occhi degli esegeti il gigante di Filiste s'ergeva ombra del diavolo (6) ».

Or su questo punto vorrei richiamare l'attenzione degli studiosi, perchè mi sembra che ben diverso sia il simbolo di Golia nella tradizione del medio

---

(1) G. Bertoni, *La poesia dei goliardi* in *Nuova Antologia* 1911 (16 agosto) pagg. 624-625.

(2) F. Neri, *La famiglia di Golia* in *Atti della Reale Accademia delle scienze di Torino*, vol. L, disp. 1, 1914-1915, pag. 35.

(3) V. Crescini, *Appunti su l'etimologia di goliardo*, in *Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, t. LXXIX, p. II, 1920, pag. 1127.

(4) Bedae Venerabilis, *In Samuelis allegoricas expositiones*, lib. III, c. 629 in Migne, *P. l.* XCI.

(5) F. Neri, *La famiglia di Golia*, cit., pag. 38.

(6) V. Crescini, *Appunti su l'etimologia di goliardo*, cit., pag. 1104.

evo. Chè, se col correr del tempo per facili variazioni e adattamenti fantastici gli si riferiscono la lussuria, la gola, la superbia e tutti i vizi capitali, questi non ne costituiscono il simbolo unico, fondamentale; e mal s'intenderebbe poi perchè gli scolari, ribaldi sì, ma colti, scegliessero a loro modello il gigante a causa soltanto della voracità.

Si sa che Gaston Paris a chiarire il legame storico tra il gigante e i goliardi si richiamò ad una lettera di san Bernardo ad Innocenzo II, nella quale Abelardo è paragonato a Golia, *procero corpore, nobili illo suo bellico apparatu circummunitus* (1), e Arnaldo da Brescia al suo scudiero. L'appellativo sembrava conveniente al fiero filosofo bretone, che aveva acremente discusso con Guglielmo di Champeaux e con Roscelino, e fronteggiato Bernardo a Sens, e anche più, a causa della parentela vera o supposta tra *gula* e *Golia*, per la cicatrice alla gola, segno della ferita prodottagli nell'assalto notturno dal canonico Fulberto. La parola avrebbe avuto dunque fortuna; e da Abelardo, detto Golia, ebbe principio, osserva il Bertoni, la poesia e il nome dei goliardi (2). Questi, poichè spesso la contumelia degli avversari è un fregio d'onore per i seguaci d'un partito (chi non ricorda i *gueux de mer* della guerra di Fiandra?) di quel titolo di scherno avrebbero fatto un titolo di gloria. Soltanto più tardi, dimenticato il filosofo che per primo aveva avuto quel nome, Golia diviene pseudonimo d'un personaggio leggendario e vi si designa il capo della brigata o della compagnia, che si finge fosse sacerdote, vescovo e pontefice; e a lui s'attribuiscono non poche tra le più mordaci poesie, quali l'*Apocalypsis*, la *Metamorphosis*, la *Praedicatio*, la *Confessio*, i *Sermones* e i *Versus Goliae*, (3) che in realtà sono opera di più poeti, desiderosi per l'audacia polemica e per la violenza della satira di celarsi in pubblico sotto un nome comune. E' noto in vero che ad eccezione dell'Archipoeta, un tedesco di Colonia, di Ugo di Orléans, detto Primate o Primasso, di Gualtiero Map e Filippo di Grève, altri poeti goliardi non conosciamo, e le poesie per la maggior parte o si riferiscono al supposto Golia, o sono anonime.

Ma ormai l'ipotesi del Paris non sembra potersi più accogliere. Si pensi in vero che a prova non c'è altro documento da quel tratto di Bernardo in fuori. Or chi abbia familiare lo stile del monaco cistercense, tutto fiorito di simbolismo biblico, non attribuirà soverchia importanza all'immagine occasionale, perchè l'uomo che nei Sermoni e nelle Parabole parla fin di persone vive sotto i nomi di Giona, Israele, Giacobbe e Noè, potè ben trovare agevole far altrettanto rispetto al suo avversario. Non ci risulta poi che la parola di lui toccasse così singolare fortuna, nè che dopo s'incominciasse tosto a scriver liriche e satire goliardiche, mentre il maggior incremento di tale poesia appartiene al secolo seguente. (4) S'aggiunga inoltre che da altri documenti si

(1) S. Bernardi Clarevallensis, *Epistolae*, ep. 189 in Migne *P. L.* CLXXII, c. 355. Della lettera fa menzione Walter Map. Cfr. Gualteri Mapes, *De nugis curialium* distinctiones quinque, ed. Th. Wright, London, Camden Soc., 1850 c. 24, pag. 41.

(2) G. Bertoni, *La poesia dei goliardi* in *Nuova Antologia*, art. cit., pag. 625.

(3) Walter Mapes, *The latin Poems*, op. cit., 1, 21. 31, 40, 43, 44, 48.

(4) V. Langlois, *La littérature goliardique* in *Revue politique et littéraire*, 24 déc. 1892, 12 fév. 1893.

deduce che i seguaci di Abelardo non si dissero mai goliardi e che dai poeti goliardi anzi il filosofo fu sovente burlato e schernito, e che egli stesso si mostrò severo contro i chierici dissipati e li fece punire. (1)

Ma a chiarire l'origine e il significato del nome Golia convien rifarsi al simbolismo biblico tradizionale. Fin dai primi tempi del cristianesimo gli scrittori ecclesiastici, e soprattutto gli esegeti e gli apologisti, considerarono il combattimento tra David e Golia nel racconto del Libro dei re come la lotta e la vittoria di Cristo sul demonio. Già Teodoreto nel quarto secolo, illustrando il fatto biblico, scriveva: « Come, avendo David vinto, l'esercito d'Israele sconfisse e sbaragliò le schiere dei nemici, così avendo vinto Dio nostro e Salvatore, coloro che credettero in lui sconfissero e sbaragliarono la falange dei demoni »; (2) dove è manifesto che David si paragona a Cristo e Golia e i filistei ai demoni.

Con più precisa analisi del testo sant'Agostino nota che tutti i nomi ebraici hanno un'interpretazione, come Abimelech, Achis e David, che ha il senso di *manu fortis*. E soggiunge poi: « In figura Christi David, sicut Golias in figura diaboli; et quod David prostravit Goliam, Christus est qui occidit diabolum. Quid est autem Christus qui diabolum occidit? Humilitas occidit superbiam. » Altrove, ponendo quasi di fronte i due avversari, osserva: « In illa parte corpus diaboli, in ista praefiguratio domini Iesu Christi. Homines baptizati fortissimi sint adversus diabolum, qui significatur per Goliam ». (3)

Pertanto anche qui Golia per la sua superbia è immagine di Satana, come David di Cristo. Questo concetto mistico e simbolico si conserva presso gli scrittori in tempo posteriore, tanto che Gregorio I ripete che Golia rappresenta la superbia degli eretici: « Unde et David typum domini, Golias vero haereticorum superbiam signans, hoc rebus locuti sunt quod nos verbis aperimus », che egli è il vero Leviathan e che la chiesa ne abbatte la diabolica altezza: « Unde et Golias immanissimus saxo fundae moritur, quia singulari sanctae ecclesiae lapide diabolica celsitudo superatur. Leviathan itaque iste, quia, damnato illo homine assumpto, quoslibet fortes ecclesiae velut infirmos despicit ». (4) Più tardi ancora, nel settimo secolo, Beda avverte che in Golia si raffigura tanto il diavolo, quanto i seguaci di lui, come sono gli eretici e i falsi frati: « Item Goliath, qui diaboli typum gestat, modo hunc in ipso omnium impiorum capite, modo in membris eius, paganis videlicet, perfidis Iudaeis, haereticis et falsis fratribus exprimit » (5); tratto veramente notevole, come

---

(1) Cfr. G. ROBERT, *Les écoles et l'enseignement de la théologie pendant la première moitié du XII^e^ siècle*, Paris, 1909, pag. 38-39 e nota.

(2) THEODORETI, *Quaestiones in* I *Reg.* inter. XLI, in MIGNE, *Patr. lat.*, t. LXXX col. 568: Καὶ ὥσπερ τοῦ Δαβὶδ νενικηκότος ἡ τοῦ Ἰσραὴλ στρατιὰ τὸ τῶν ἀλλοφύλων κατηκόντισε στῖφος, οὕτω τοῦ ἡμετέρου Θεοῦ καὶ Σωτῆρος τὸν διάβολον καταλύσαντος, οἱ πεπιστευκότες εἰς αὐτὸν τὴν τῶν δαιμόνων ἐτρέψαντο φάλαγγα.

(3) AUR. AUGUSTINI, *Enarratio in psalmis* XXXIII, IV, 302 in MIGNE *P. l.* t. XXXVI (IV, I) e *De Golia et David* c. IV, 198, c. VII, 199, ivi, t. XXXVIII.

(4) GREGORII MAGNI, *Moralia in Iob*, XVIII, 16; XXXIV, 11 in MIGNE, *P. l.* t. LXXVI col. 50, 729.

(5) BEDAE VENERABILIS, *In Samuelis allegoricae expositiones*, l. cit., in MIGNE, *P. l.* XLI.

osservò il Manacorda (1), perchè ne' falsi frati pare quasi contenersi un'anticipata allusione ai chierici ribaldi e ai loro costumi. Lo stesso Beda rileva altrove che David è il *filius Dei* e che Golia *diabolus est, quotidie de castris Philistiim, id est de cordibus impiorum, ad rebellandum Deo paratus;* e conclude circa il valore allegorico di tutto l'episodio del duello biblico: « Haec lectio mystice docet diutinas crebrasque antiqui hostis contra humanum genus insidias » (2). Ciò che ripetono con mirabile concordia Isidoro di Siviglia e Walafrido Strabo nella *Glossa ordinaria* (3), maestri e compilatori scolastici, quasi a mostrare l'universalità di quell'allegoria tra gli uomini colti. Questo agevola la via anche a ben intendere le parole di Bernardo di Clairvaux nella lettera ad Innocenzo II e a dare ad esse il giusto valore. Poichè egli, che appunto nel sermone *De Golia et David* aveva detto: « Credo non incongrue in superbo homine superbiae vitium designari (4) », trova opportuno, da che la superbia nel pensiero mistico è il maggior vizio del diavolo, paragonare Abelardo a Golia, come seguace di lui. Sicchè, in conclusione, se David nella tradizione erudita del medio evo è immagine e figura di Cristo, Golia è immagine e figura di Satana, e come i seguaci di Cristo, i più e fedeli cristiani, sono chiamati *plebs davidica, populus davidicus* e *davidici* (5), così per contrapposto i seguaci di Satana, gli scolari mondani e sacrileghi, si chiamano goliardi, cioè satanici e diabolici. Lo conferma il fatto, segnalato anche dal Neri e dal Crescini che il nome Golia fu sovente attribuito a saraceni, poichè, come dichiara Pietro il Venerabile, Maometto e i maomettani sono figura del diavolo e de' suoi discepoli (6). E però, a veder chiaro, durante il medio evo, Golia nel suo vero significato è sinonimo o eufemismo di Satana.

Del resto il dileggio del cristianesimo e il culto del diavolo o l'ostentata dedizione a lui non è un fatto nuovo nel secolo XII, come ne fa fede l'adorazione, vera o supposta, de' cavalieri templari all'idolo Baphomet, che ne era la più tangibile personificazione (7). Nè è difficile pensare in qual modo si giungesse a questo, cioè come gli scolari ribelli o ribaldi, giungessero a chiamarsi goliardi. In tutta la poesia goliardica, che è la più diretta espressione del loro pensiero, prevale costante l'antitesi, anzi l'antagonismo tra le cose sacre, i riti della chiesa, la curia di Roma e il monachismo, che i goliardi di-

---

(1) G. Manacorda, *Storia della scuola in Italia*, Milano-Palermo, R. Sandron, 1921, vol. I, pag. 71.

(2) Bedae Venerabilis, *Quaestiones in Libros regum*, c. IX, 619, 620, c. XXI, 611, 609 in Migne, *P. l.* t. XCIII.

(3) Isidori Hispal., *Allegoriae*, 94 in Migne *P. l.* LXXXIII, c. 113; Walafridi Strabi, *Glossa ordinaria* vers. 21, in Migne, op. cit. CXIII, c. 556.

(4) S. Bernardi Clarev., *De David et Golia*, Sermo in Domin. IV post Pent. in Migne, *P. l.* t. CLXXXIII, c 333-338.

(5) M. Meignan, *David*, Paris. 1889, pagg. 197-481. Cfr. le fasi *Davidis inclyta proles* e *plebs hebraea* in *Gloria laus et honor* di Teodulfo. Cfr. Theodulphi *Carmina* in *Poetae aevi carolini*, II.

(6) Cfr. F. Neri, op. cit. pag. 29; V. Crescini, op. cit. pag. 27.

(7) Cfr. A. Grange, *The Fall of Knights the Temple* in *Dublin Review*, 1995, pagg. 329, 46; H. Hagenmayer, *Le procès des Templiers. à propos d'un livre récent*, Paris.

sprezzano, e i piaceri della vita mondana, che essi desiderano. S'incomincia con lo scherzo e la beffa e si finisce col sarcasmo e con la parodia, contrapponendosi argutamente un termine all'altro. Pertanto come in questa reazione antireligiosa al *Pater noster*, al *Confiteor*, all'*Evangelium secundum Marcum*, alla sequenza *Rorate caeli desuper* si contrappongono il *Pater noster qui est in sciphis*, il *Confiteor reo Baccho omnipotanti*, l'*Evangelium secundum marcas argenti* e la beffarda sequenza *Rorate sciphi desuper*, e come alla messa dei sacerdoti fa contrasto la *Missa de potatoribus* e alla meditazione *de Sacramentis et de Salomone* quella *de Salsamentis et de Salmone*, così ai *fideles Christi* fanno contrasto i *fideles diaboli*, a David e ai davidici, Golia e i goliardi (1). E' una conseguenza logica dell'opposizione sistematica, che è viva e continua ne' costumi e ne' versi di questi scioperati chierici e poeti. Ci è ignoto però se quel nome di goliardi, qualunque ne sia stata la lontana origine, fosse la prima volta pronunziato per ingiuria contro gli scolari ribelli da un avversario e poi accettato da loro in tono di scherno e di trionfo, o se essi stessi l'abbiano assunto in pubblico, ben conoscendone il senso riposto. Ad ogni modo l'interpretazione che ho dato, che riconduce il significato di Golia e di goliardo al simbolo mistico tradizionale, persistente per tutto il medio evo, mi sembra accostarsi, meglio che ogni altra, alla verità storica.

FILIPPO ERMINI.

(1) Cfr. *Carmina Burana, lateinische und deutsche Lieder und Geschichte* in SCHMELLER, *Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart*, 1847, 21-22, 235 e seg.; E. DU MERIL, *Poètes antérieurs au XII siècle*, Paris, 1843, p. 298; TH. WRIGHT, *The Latin Poems attributed to W. Mapes*, op. cit., app. XLI.

RECENSIONI

CARLO CURCIO. *L'Estetica italiana contemporanea*. Napoli, A. Morano, 1921, pp. 91.

Alla fine di ogni epoca storica l'umanità suole fermarsi un poco a riguardare indietro per fare una specie di bilancio dei movimenti economici, politici, filosofici, religiosi ormai esauritisi nella loro opera di rinnovamento e di creazione, e quindi procedere innanzi, conoscendo il valore della tradizione di cui è erede, più spedita e più franca verso l'ignoto avvenire.

Che si possa in questo senso fare la storia dell'idealismo assoluto italiano e dell'indirizzo di cultura e di studi che da quello immediatamente deriva, non è certo ora concesso, e non lo sarà neppure in un prossimo avvenire, almeno a giudicare dall'oggi e a volersi basare sull'esperienza, la quale mostra come i periodi della storia dell'umanità abbraccino lo spazio di molti decenni e di secoli. Questo però non significa che non sia lecito, anche nel corso di un'esperienza, calcolare i risultati raggiunti, valutare i pericoli sfuggiti o non potuti evitare, volgere l'occhio a nuove mete; e se lo spirito è svolgimento e autocoscienza, illuminare la propria opera, veder chiaro in sè mediante la critica e l'esame, propri ed altrui, è addirittura un'imperiosa necessità per chi voglia continuare il cammino e non brancolar nelle tenebre. Di qui l'utilità della critica e della sistemazione storica *provvisoria*, tale cioè da poter essere assai rapidamente svalutata da nuovi studi che modifichino notevolmente il giudizio che si deve dare anche su ciò che è già noto: per conoscere bene un fiume non basta averne visto le sorgenti, bisogna averne osservato anche la foce.

Questo compito si è assunto, per la parte che riguarda l'estetica italiana dell'ultimo ventennio, il signor Curcio. Il cui lavoro ha necessariamente quel carattere di «sistemazione provvisoria» di cui parlavo dianzi: questo principio di secolo, nel campo degli studi di filosofia dell'arte, si riassume fondamentalmente nell'attività del Croce, intorno alla cui opera — vinti facilmente i deboli rappresentanti delle vecchie teorie positivistiche, sociologiche, edonistiche — si è venuto costituendo (quando si faccia eccezione per il Gentile) un vasto proletariato intellettuale che ha poco o nulla al sole e che vive alla giornata sotto l'influenza del filosofo abruzzese. Si capisce perciò come nel libro del C. manchi una parola di conclusione: egli non sa (e chi lo potrebbe saper con certezza?) quali ulteriori conseguenze e svolgimenti potrà in seguito avere quell'indirizzo filosofico di cui conosce poco più dell'origine. Tuttavia ciò non toglie che fosse suo stretto obbligo studiare bene e a fondo la filosofia crociana e le opposizioni che essa suscitò da varie parti e il largo svolgimento (a cui non è estranea la filosofia del Gentile) dato dal Croce alla prima forma del suo filosofare e il nuovo indirizzo della storiografia letteraria ed artistica e il valore delle esigenze fatte valere dai giovani critici sul terreno stesso del crocianesimo. Questa specie di esame della coscienza contemporanea l'aveva assai felicemente compiuto, per la parte più propriamente letteraria, il Serra, vari anni or sono, nel 1913, e sarebbe stato interessante rifarlo ora di nuovo, specie dopo lo sconvolgimento prodotto dalla guerra.

Ma il C. si è accinto al lavoro con troppo deboli forze perchè il suo studio potesse riuscire anche mediocremente utile. Assolutamente privo di ogni senso storico e di ogni, anche piccola, abilità espositiva, egli si è limitato a leggere, con scarso discernimento, tutti i libri italiani che da vent'anni a questa parte hanno parlato di estetica, e ad appuntarne schematicamente, spesso non senza lievi inesattezze *filologiche*, cioè di esatta lettura ed interpretazione della lettera del testo, i risultati. E ne è venuto fuori un libro scialbo, pesante, noioso, che riesce al lettore più di ostacolo che di giovamento alla conoscenza della storia più recente dell'estetica italiana.

Io apprezzo altamente (sarebbe necessario dirlo?) l'opera del De Sanctis, sono disposto a riconoscere al futurismo, passando sopra alle pazzesche stramberie di molti (per non dire tutti) suoi seguaci il valore storico di un'estrema degenera-

zione di un germe romantico (1), al libro sull'*Imperialismo artistico* del Morasso una discreta forza di immaginazione, al *Saggio* del Cesareo il merito di una vivace divulgazione dell'*Estetica* crociana, ma credo (e penso che molti saranno dello stesso parere) che il C. esageri un po' troppo quando afferma, dopo averlo detto «asistematico per eccellenza» (pagina 5), che «nel De Sanctis confluisce tutto il pensiero italiano del Risorgimento; e dal De Sanctis partono, sia pure per vie differenti, i più autorevoli teorici dell'estetica contemporanea. Gli è che in lui s'accentua l'estetica italiana tutta, come nella luce più brillante ed attraente» (p. 7); quando scrive che il futurismo è stato una «corrente critica per eccellenza(!?), speculativa e concreta sopra ogni altra (??), e, dopo il movimento crociano, senza dubbio tra le più importanti (!) della speculazione italiana contemporanea» (p. 63); o quando, con un singolare sforzo di fantasia, vede nel libro del Morasso «già in embrione la filosofia dell'atto» (p. 42), e scomoda in fine, a proposito del Cesareo, la severa ombra dello Schiller (p. 71). Al C. pare anche che dal Castelvetro al Croce l'estetica italiana si svolga «sopra una sola linea di pensiero» (p. 1). Capisco che la Storia — come la bontà infinita di Dio — «ha sì gran braccia» da accogliere nel suo seno chiunque «si rivolge a lei», e che noi siamo figli (e insieme anche padri) di tutto il passato, ma non so vedere quale vantaggio potrebbe, ad esempio, ricavare uno storico del capitalismo e dei movimenti proletari contemporanei se si rifacesse dalla presunta economia dei nostri antichi progenitori ariani o dalle leggi di Hammurabi re di Babilonia. Un simile scrupolo nella ricerca degli *antecedenti* è poi assolutamente fuor di luogo in chi ha così poco rispetto verso la storia da voler considerare «quelli del Gioberti e del Fornari tentativi falliti e gli altri indirizzi [positivistici, edonistici, intellettualistici] come imitazioni di estetiche straniere, e, quindi, come non filosofia italiana» (pagina 15) unicamente perchè quelle filosofie non si conformano alla «sola linea di pensiero» che il Curcio vuole ad ogni costo vedere nella filosofia italiana.

Non mette conto accennare talune assai strane idee dell'A. Ricorderò solo il curioso rimprovero che egli muove al Croce «di aver voluto solidificare in ponderosi volumi una filosofia», poichè «chiudere un circolo di pensiero significa non aprirlo più (*sic*) mentre filosofia è proprio questo continuo svolgersi che fa il pensiero *fuori di ogni sistemazione e di ogni metodo*» (pp. 17-18). Parrebbe che il C. fosse fautore della teoria delle «parole in libertà», almeno se abbiamo inteso bene il suo pensiero, poichè — bada egli stesso ad avvertirci — «non v'è nelle parole un senso assoluto, vero; *ognuno dà il senso che pensa alle parole che dice*» (p. 23). V. SANTOLI.

(1) Che non ha però neppure il pregio di una gran novità se il Leopardi, or sono cent'anni, il 22 aprile 1821, scriveva: «Sto a vedere che torna alla moda la scrittura geroglifica, e i sentimenti e le idee non si vogliono più scrivere ma rappresentare; e, non sapendo significare le cose colle parole, le vorremmo dipingere o significare con segni... Che altro è questo, se non ritornare l'arte dello scrivere all'infanzia?... Che difficoltà nell'esprimere il calpestio dei cavalli col trap, trap, trap o il suono dei campanelli col tin, tin, tin, come fanno i romantici? Questa è "imitazione delle balie e dei saltimbanchi..."». «*Zibaldone*» II, 310-11.

GUIDO DE RUGGIERO: *La filosofia del Cristianesimo*. Bari, Laterza, 1920, pp. 292, 286, 260. L. 45.

Il De Ruggiero prosegue con mirabile alacrità a dare all'Italia un manuale di storia della filosofia, e ai due volumi sulla filosofia greca fa seguire questi tre sulla filosofia del cristianesimo: opera di audacia lodevolissima e di grande utilità per la cultura nazionale. Quel che all'Italia manca è una collezione di manuali che raggruppino in una sintesi preliminare, nel foco d'un interesse vivo nello spirito della nazione, vasti periodi storici, e sieno per le buone volontà punto di partenza e prima sommaria orientazione per più vaste e particolari ricerche. Tale valore permane anche se in un'ulteriore indagine certe sintesi vengono scosse, poichè quella visione d'insieme reagisce contro la tendenza regressiva propria d'ogni momento di ricerca, e stimola a dare ad ogni particolare indagine un valore e un senso nel sistema generale della scienza, contro ogni accecamento pseudofilologico. Il manuale tradotto dal tedesco o dal francese non basta. Anche nella traduzione rimane sempre il punto prospettico che non è quello della vivente realtà spirituale della nazione, e molti che non arrivano a compiere dentro di sè questa seconda traduzione rimangon freddi a quei problemi, specialmente dinanzi ad una ricostruzione del pensiero cristiano da un punto di vista protestante. Il merito del De Ruggiero sta nell'aver rotto il cerchio per cui la deficiente cultura nazionale determina la mancanza di simili ricostruzioni storiche, e la mancanza di queste ricostruzioni concorre a lasciare in basso livello la cultura nazionale. Nella sua concezione idealistica il D. R. trova la lena e l'ardire d'affrontare la sterminata storia del pensiero cristia-

no da Gesù agli scolastici, determinando il τί πρὸς ἐμέ, il significato e il valore di questa storia rispetto alla filosofia idealistico-attuale, considerandola progressiva determinazione d'una nuova intuizione filosofica che supera ed erode i presupposti oggettivistici e intellettualistici del pensiero greco. Brillano anche in quest'opera i ben noti pregi storici e filosofici del De Ruggiero, l'acume dell'osservazione, la nitidezza espositiva, il vigore sintetico, per cui egli sa ridurre all'essenziale le più complesse questioni. Degna d'ogni lode è la novità d'aver calato nella storia della filosofia la storia del dogma che di solito vien lasciata da parte come dato di fatto inesplicato, mentre anche il dogma è vivo processo del pensiero umano, è filosofia in atto. Mirabili sono le pagine in cui il D. R. determina la formazione del concetto religioso dell'impero romano, felice l'intuizione complessiva dell'opera: del cristianesimo come esperienza continua in cui il soggetto acquista coscienza di sè come reale nel rapporto religioso; acute le ricerche delle preformazioni del pensiero cristiano nella concezione d'insieme del giure romano. Tuttavia a fianco a tanti motivi che condivido pienamente, ne trovo altri che mi lasciano perplesso e mi suscitano scrupoli storici di non lieve momento. Non si offenda il De Ruggiero se glieli espongo francamente. Il problema della storiografia mi sta troppo a cuore. Nè d'altro canto le mie obbiezioni inficiano il grande merito dell'opera sua come iniziativa ed ardimento, chè anzi l'opera sua potrà essere più proficua quando siano illuminati quelli che possono essere i suoi difetti, inevitabili nella smisurata estensione della ricerca. Il difetto in sostanza è uno, che compendia tutti gli altri. E' un eccesso di impazienza, un'irruenza elegantissima, vivace, che non si smarrisce in mezzo alle sottigliezze teologiche e alle distinzioni scolastiche; che sa rendere perspicuo anche l'astruso, ma in cui svapora in parte la concretezza della storia. C'è troppo De Ruggiero, troppo idealismo attuale e un po' poco del profumo e del colorito del pensiero cristiano. L'idealismo del D.R. rimane un po' troppo formula, e non si risolve a bastanza in categoria storica che riviva il passato, pacatamente, nella sua ragion d'essere e nella sua ragione di non esser più.

Certo quest'eccessivo senso di sè è ciò che impedisce al D. R. di smarrirsi nel suo sterminato assunto.. Ma da ciò deriva, anche, nei punti più affini al suo pensiero, un eccesso di modernizzazione, per cui talora pare che si anticipi di dieci o di venti secoli Giovanni Gentile; e in quelli più divergenti svalutazioni che peccano d'anacronismo. Il che è un difetto in cui s'incorre spesso di questi tempi e contro cui bisogna reagire, chè se no si arriva a ritrovare Benedetto Croce nella catarsi aristotelica, e l'idealismo attuale nell'estasi medioevale di Dante. A tale difetto indulge talora anche il D. R. surrogando spesso il suo concetto moderno alle concrete forme antiche. Sarà benissimo che il valore d'una parabola di Gesù od un passo di lettera apostolica si ricapitola per noi in un concetto moderno. Ma in tale concetto moderno ripalpitano venti secoli di storia cristiana. Se noi surroghiamo *sic et simpliciter* alla parabola, all'intuizione che si travaglia e si ricerca, la nostra interpretazione moderna, commettiamo un anacronismo. L'alcool è nel vino, ma non è il vino, il vino è nell'uva, ma non è l'uva. Così il D. R. (v. I pp. 91-93) surroga la propria interpretazione all'intuizione della grazia di Gesù. « Gesù accentua il significato di questa negazione che precede ogni rinnovamento spirituale, ed esprime la forza del distacco col concetto di grazia: non dono arbitrario di Dio e non conquista umana, ma inteso fuori d'ogni rapporto causale come chiarificazione dello spirito che era in preda alle tenebre e che s'illumina improvvisamente d'una speranza nuova. Noi dobbiamo vedere invece nella grazia, così come la concepisce Gesù, qualcosa di molto più semplice, quasi lo stupore della coscienza che si risveglia la prima volta alla vita morale e non sa nè può attribuirsi il merito d'un bene che ancora non ha compiuto, ma è solo ora in grado di compiere, e sente come un miracolo divino la propria rinnovazione ». Vi è in questo brano una sottile analisi estetica di un aspetto della predicazione del perdono di Dio, ma vi è un errore storico in quanto anticipa questo sottile concetto, che è del D. R., come riflessamente costituito in Gesù, il quale pure ravvicina Dio a quel padrone che si prende il gusto di pagare gli operai dell'ultim'ora come quelli della prima. E anticipato questo concetto moderno in Gesù, si arriva a considerare falsificazione dell'autentico concetto cristiano tutto il travaglio sulla grazia, in cui si raffinò verso una più riflessa coscienza l'intuizione di Gesù da Paolo al Manzoni. « La sua falsificazione (della grazia) comincia ad aver luogo quando un illecito trasferimento del rapporto di causa nella sua trama delicata la trasforma in effetto di qualche cosa ». Abbiamo invece una confusione di piani della storia da parte del De Ruggiero. Questa modernizzazione costante ricorda un po' le trasvalutazioni della storia religiosa da parte dei protestanti liberali.

Così il D. R. aggiunge un po' troppo là dove (I pp. 95-96) a proposito della frut-

tuosità evangelica conclude: «che la fruttificazione dello spirito può essa sola render degni di ricevere quei doni; che l'anima, infine, ha in sè un principio di sviluppo dei suoi dati originari, e la sua attività è norma e misura del proprio valore». Al concetto antico soprannaturale dello spirito si surroga, anacronisticamente, il concetto moderno. Così d'una luce violenta e cruda cerca d'illuminare il passo evangelico «là dov'è il vostro tesoro è il vostro cuore». «La coscienza, il soggetto - dice il D. R. - è ciò che non si distacca mai da sè stesso, che si afferma nell'atto in cui aliena il proprio contenuto, che ammassa quel che spende, che si accresce di quel che si minora». La parola di Gesù, in verità, è molto più semplice e piana. In complesso il D. R. anticipa troppo il concetto iniziale del cristianesimo con cui egli si è accinto alla sua impresa. Certamente non ci si può accingere a nessuna ricerca storica senza averla in qualche modo anticipata nella propria mente. Ma bisogna che questa nostra presunzione si travagli e si raffini nel processo d'indagine, e se non si può costruire la storia senza presupposti filosofici, bisogna che l'indagine stessa sia incremento della nostra filosofia, che deve uscire trasfigurata da questo bagno storico. Questo raffinamento della prima sommaria intuizione del cristianesimo come iniziale riflessione sulla vita dello spirito è ancora insufficiente nel D. R., troppo premuto dall'immenso compito assuntosi.

Per quanto in sede teorica egli sia avverso alla ricerca delle «essenze» e affermi che solo nel processo storico si attua il concetto, e che tutta la storia, non la sola storia del pensiero teorico ha valore filosofico, spesso nella ricostruzione dimentica i suoi canoni fondamentali. Spesso commisura con il suo concetto del cristianesimo i vari teologi e filosofi, ne spreme quanto più può d'idealistico e butta via il resto. Con questa che è in sostanza una divisione di vivo e di morto in base ad un concetto non ancora costituitosi nella età presa ad esaminare, si deformano talora le fisonomie dei personaggi e si smarrisce qua e là la linea genetica dello sviluppo. Così il Paolo del D. R. mi pare fuori della sua temperie storica, nè mi persuade la troppo sommaria svalutazione di Clemente d'Alessandria e d'Origene pel fatto che indulgono troppo al pensiero greco. Se essi non arrivano a fermar tutti i valori cristiani nella loro speculazione, questi valori non sono ancora un fatto acquisito, ma i due padri, cercando di fermarli in un campo speculativo, concorrono a determinarli. Quei valori preesistono in una forma ancor grezza, e non sono ancora quei valori che noi intendiamo adesso. Mi pare poi che il D. R. sopravvaluti troppo l'idealismo dei padri alessandrini della controversia ariana, e svaluti a torto, quasi per una delusione da lui subìta, i teologi del concilio di Calcedonia. Il D. R. non s'accorge che quell'ulteriore passo verso una piena concezione idealistica a cui sospinge col desiderio i padri d'Alessandria era storicamente impossibile, chè il loro pensiero speculativo si svolgeva sempre entro l'ambito dell'intuizione giovannea, in cui manca assolutamente il senso dell' universalità dello spirito. Il reclamare dai padri di Calcedonia, come fa anche l'Harnack, invece della formula assurda una coerente affermazione di un organico rapporto fra natura umana e divina in Cristo, in una natura umana-divina *sui generis*, è una esigenza ingiusta, perchè una tale formulazione avrebbe scalzato tutta la vita cristiana. Si sarebbe magari affermato in astratto l'unità d'umano e divino, ma tale nesso lo si sarebbe posto solo in Cristo, cioè a dire si sarebbe costituito un Cristo completamente estraniato alla natura umana quale la si concepiva nel quinto secolo, e si sarebbe compromessa la mediazione e la redenzione di Cristo.

Chè interessava al pensiero dogmatico affermare che in Cristo era tutta intera l'umanità del credente bisognoso di redenzione, e non risolta in una chimica combinazione umano-divina *sui generis*.

Per arrivare alla concezione che sta a cuore al D. R. si sarebbe dovuto estendere anche all'uomo questa natura *sui generis*, cosa addirittura senza basi nel pensiero dell'epoca.

Mi pare anche che nella sua preoccupazione idealistico-attuale, il D. R. dia uno sviluppo eccessivo al momento dirò così cartesiano di S. Agostino, nè io mi ardirei di ridurre quasi a un codicillo senza salde radici nel pensiero del padre africano il problema della grazia.

Tale preoccupazione moderna ha una ripercussione anche sulla trama generale dell'opera: in molti punti il concetto dell'evoluzione dell'idea cristiana si annebbia al D. R. Per esempio non arrivo a scorgere quale funzione d'incremento egli riconosca al pensiero medioevale; egli rimane disorientato con la caduta dell'impero romano, perchè, pur avendo affermato in principio dell'opera che l'idea cristiana non si svolge solo nei filosofi e nei teologi di professione, ma in ogni fede vivente, poi si attiene quasi esclusivamente ai teologi e ai filosofi. S. Benedetto e i grandi papi dell'alto medio evo gli avrebbero additata la linea di continuità se li avesse tenuti nella debita considerazione.

Mi sono diffuso su questi lati discutibili dell'opera del D. R. non per ispirito

di malignazione, ma perchè mi par doveroso fornire alcuni criteri di controllo e di rettifica ad un'opera che, lo ripeto, può esser molto utile alla cultura italiana quando sia usata con discernimento, dato che tali difetti sono inerenti alla stessa audacia dell'intrapresa.

ADOLFO OMODEO

FERDINANDO D'AMATO, *Il pensiero di Enrico Bergson*, Città di Castello, « Il Solco », 1921, pp. 390. L. 12.

Il bisogno di una buona monografia sul Bergson si sentiva in Italia e — diciamolo pure — anche fuori d'Italia. La stessa Francia non ci aveva dato studi critici esaurienti sul filosofo dell'intuizione, e ciò che di meglio si trova nella copiosa letteratura francese sull'argomento sono i due capitoli che il Parodi vi ha dedicato nel suo libro su *La philosophie contemporaine en France*. In Italia poi — come risulta dall'appendice bibliografica che il D'Amato fa seguire al suo volume — non abbiamo che qualche articolo e qualche recensione del De Ruggiero, del Varisco, del Gentile e qualche libro di scarsissimo valore come quelli dell'Olgiati e, peggio, del Mercanti. Il D'Amato ha dimenticato il libro del Pentimalli: *H. Bergson, La dottrina della durata reale e i suoi precedenti storici*, che è certamente superiore agli altri pur senza riuscire davvero esauriente.

Il saggio del D'Amato riempie lodevolmente questa lacuna dandoci un'interpretazione efficace e una critica compiuta della filosofia del Bergson. Dopo aver chiaramente individuata la posizione del Bergson nel pensiero francese contemporaneo, l'A. segue tutto lo sviluppo del pensiero del Bergson attraverso le tre fasi principali di esso rappresentate dall'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, da *Matière et Mémoire* e ininfine da *L'Évolution créatrice*. Nel primo libro si rivendica il soggetto contro l'empirismo e l'associazionismo psicologico; nel secondo si tenta di fissare gnoseologicamente il punto d'incontro della materia e della memoria, ossia della natura e dello spirito; nel terzo infine si assurge ad una concezione più propriamente metafisica della realtà, realtà che il Bergson si sforza di risolvere completamente nell'*élan vital*.

Compito del D'Amato è stato quello di mostrare come il Bergson non abbia raggiunto quella meta che pur era nella sua più viva esigenza — e cioè la risoluzione definitiva della potenza nell'atto - la negazione di ogni dualismo di soggetto ed oggetto — ma abbia invece ripristinato un rigido dualismo, non sapendo dare una vera ragione della materia che gli è rimasta irriducibilmente davanti, ostacolo continuo e limite ingiustificato dello *slancio vitale*. Ma più che il dualismo — sebbene a cagione di esso — quel che in Bergson è profondamente errato è il concetto del soggetto e quindi dello spirito. Questo il D'Amato ha messo in luce ottimamente. La filosofia del Bergson appunto perchè filosofia dell'intuizione è filosofia dell'immediato. Criticata l'intelligenza come semplice mutilazione, di carattere pratico, del reale, il Bergson ha trovato la vera vita nell'immediatezza dello slancio vitale che attingiamo solo per un atto di pura intuizione. Ma che cosa è l'immediato? « L'immediato », risponde il D'Amato, « è ciò che sta dinanzi in tutta la sua integrità e irrelatività, e ciò non è se non l'oggetto, assolutamente puro ed extrasoggettivo. A questo oggetto la conoscenza accede per *contact;* su di esso deve *se mouler;* esso deve *subir* non *construire: chez lui* deve entrare, anzi che attirarlo *chez elle*: solo allora la conoscenza avrà *mordu dans* «*la chose en soi*», *dans l'absolu même* ».

« La filosofia dell'immediato », conclude il D'Amato, « è dunque la filosofia dell'oggetto, ossia naturalismo » (pag. 343). E l'oggetto può pur dirsi, come ha fatto il Bergson, spirito (*esprit*), ma effettivamente manca di ciò che è l'essenza stessa dello spirito: la libertà, la quale è sempre e solo *mediazione* e non semplice *contingenza*.

Come si vede, il D'Amato ha saputo cogliere perfettamente il vero lato debole dell'intuizionismo rivelandone il fondamentale naturalismo. E compreso il carattere principale della speculazione del Bergson, il D'Amato ha potuto fare un esame critico approfondito dei problemi più importanti del bergsonismo dimostrando come in fondo a tutte le soluzioni rimanga appunto ineliminato il naturalismo più schietto. Questo il D'Amato afferma anche per la famosa teoria della durata pura, che, non escludendo il concetto di successione, non può eliminare - nonostante tutti gli sforzi del Bergson - neppure il concetto di molteplicità spaziale che è necessariamente implicito in quello della successione.

Non egualmente esauriente mi sembra la trattazione che il D'Amato fa della teoria dell'istinto, dell'intelligenza e dell'intuizione, e sopra tutto dei reciproci rapporti dei tre termini. Sarebbe stato opportuno mettere in maggior rilievo specialmente il passaggio dall'intelligenza all'intuizione, che, nella sua effettiva inconcepibilità, svela tutto l'assurdo del dualismo bergsoniano. All'intuizione, che appunto perchè immediata ci fa vivere

la vita nella sua massima integrità non depauperata da nessuna limitazione, si deve giungere, per un paradosso assolutamente ingiustificabile, in seguito al processo di mediazione dell'intelligenza.

Se il D'Amato avesse approfondito questa critica avrebbe potuto dimostrare più efficacemente l'assurdità della svalutazione che il Bergson fa del mondo dell'intelligenza, e avrebbe inoltre portata la sua confutazione ad un livello più alto che sia quello — a cui egli in fondo si attiene — dei soliti critici che si limitano a constatare l'incongruenza di una teoria dell'intuizione in termini d'intelligenza.

Altre piccole mende potrebbero rilevarsi nel lavoro del D'Amato e in particolar modo ci sarebbe da osservare la inadeguata valorizzazione ch'egli fa dell'esigenza implicita nella teoria dell'intuizione: ma queste critiche, e altre eventuali di minor conto che si potrebbero fare, non vogliono indicare deficienze vere e proprie, ma piuttosto uno scarso rilievo dato dall'Autore a spunti critici importantissimi che sarebbe stato opportuno sviluppare ulteriormente. Per questa ragione le osservazioni fatte hanno un valore molto relativo, e non tolgono che il libro del D'Amato possa dirsi un ottimo libro: un'analisi compiuta e criticamente bene impostata della filosofia del Bergson.

UGO SPIRITO.

JUSTUS, V. *Macchi di Cellere all'Ambasciata di Washington*. Memorie e testimonianze. Firenze, Bemporad [1920], pp. 262.

Questo libro, pia testimonianza di affetto familiare verso una nobile personalità troppo presto rapita alla famiglia ed alla patria, è altresì — perciò se ne parla in questa rivista — un importante contributo alla storia diplomatica della guerra e della pace, nei riguardi dell'Italia.

Vi è nel libro una parte più propriamente personale, destinata a ribattere le accuse ingiustamente lanciate contro il Cellere dai suoi nemici, e ad illuminare il retroscena del suo brusco richiamo da Washington, che di poco precedette la sua morte. Ma gli elementi di apologia personale — e di attacco contro gli avversari — non sovrabbondano: diremmo anzi che sono troppo scarsi, in quanto che certe frasi, certe allusioni non vengono sufficientemente rischiarate e precisate. Apprendiamo solo, genericamente, che interessi di speculatori, disturbati dalla resistenza che il Cellere a loro opponeva, si sarebbero coalizzati contro di lui; ed avrebbero trovato l'appoggio di « qualche uomo politico » (p. 134-135); evidentemente, quello stesso che poi impose il richiamo dell'ambasciatore, e che del resto, poco più avanti, è nominato in tutte lettere. Questi accenni, tuttavia, lo ripetiamo, rimangono molto sommari e incompleti; e noi lo constatiamo per obbiettività storica, pur rendendoci pienamente conto delle alte ragioni di delicatezza che hanno trattenuto i compilatori del libro dall'essere più espliciti e più diffusi.

Comunque, il libro riesce a quello che era il suo compito principale: a lumeggiare e testimoniare l'attività indefessa e molteplice che il Cellere, in quegli anni così pregni di storia (1914-19) seppe svolgere a pro del suo paese. Ora, in simile esposizione abbondano le notizie interessanti ed i particolari preziosi per lo storico: ed è nostro compito rilevare qui almeno le cose principali.

Alcune di esse non riguardano l'Italia; ma hanno tuttavia valore per la politica internazionale. Così, le notizie sul contrasto fra Inghilterra e Stati Uniti al Brasile (p. 118), quando si trattò, liquidati gli interessi tedeschi, di accordare assistenza finanziaria a quella repubblica, ciascuna delle due grandi potenze anglosassoni volendo per sè la parte del leone. « Inghilterra e Stati Uniti — avverte il Cellere — si apprestano a lottare per il predominio dei mercati dell'America latina ». Ecco un rilievo che probabilmente rimane di perfetta attualità. Apprendiamo pure dal libro (p. 123), che alla fine del marzo 1918 Lansing aveva dato il suo consenso alla spedizione giapponese nella Siberia orientale; ma che poi Wilson, approfittando dell'assenza del Segretario di Stato, cancellava e negava l'assenso medesimo. Ecco un particolare che illumina, oltre che la rivalità nippo-americana, quel contrasto fra i due uomini di stato che il libro di Lansing ha poi illustrato particolareggiatamente in faccia al mondo.

La maggior parte, tuttavia, delle notizie riguardano naturalmente i rapporti fra Italia e Stati Uniti, e particolarmente due punti: la cooperazione americana in favore dell'Italia e l'atteggiamento americano nella questione jugoslava. Sul primo punto, l'opera del Cellere appare notevolmente fruttuosa; e di particolare importanza politica fu la dichiarazione di guerra all'Austria-Ungheria da lui provocata. Non altrettanto fortunato fu nella richiesta di un corpo di spedizione americano al nostro fronte: Wilson, a quanto appare, non era mal disposto, ma, in sostanza, non volle far pressioni sul Foch; e questi, alla lettera dell'on. Orlando che richiedeva il suo assenso, dette risposta « recisamente, forse anche sgarbatamente, negativa » (p. 158).

Ma il punto principale rimane quello dello jugoslavismo di Wilson, che va congiunto colla importanza preponderante che, attraverso il suo intervento, l'America doveva assumere nella liquidazione della guerra. Il Cellere — secondo che risulta da un suo rapporto qui citato — aveva previsto per tempo che il contributo dell'America sarebbe stato « una ipoteca usuraia sulle condizioni della pace », e che Wilson avrebbe voluto dettar la pace, portando alla conferenza « il bagaglio delle sue teorie e delle sue prevenzioni ». Se, in corrispondenza a tali previsioni, il Cellere avesse disegnato un piano generale di politica italiana nei confronti dell'America, il libro non dice: ciò, del resto, avrebbe esulato dal suo stretto compito di ambasciatore, rientrando negli obblighi del governo centrale. Nei riguardi del problema adriatico, una lettera del Cellere del 30 luglio '19 — dopo l'attacco del *Popolo Romano* preludente al suo richiamo — dichiara esplicitamente: « Quel che Wilson pensava del problema adriatico, io telegrafai più volte a Roma, *un anno almeno prima* (il corsivo è del Cellere) della Conferenza. E *consigliai fin da allora* di venire a patti con lui » (p. 252). Sarebbe stato estremamente importante portare esplicite testimonianze documentarie su questo punto essenziale (qualche cosa abbiamo a p. 100, ove è detto che l'ambasciatore aveva ammonito circa la benevolenza di Wilson per le piccole nazioni): tanto più che qualche passo del libro fa nascere il dubbio che non siano mancati del tutto apprezzamenti piuttosto ottimistici circa l'atteggiamento americano prima della partenza di Wilson per l'Europa (a p. 164 si parla delle opinioni di Lansing e degli altri componenti il Dipartimento di Stato. Ma tali opinioni, come ora sappiamo, poca influenza dovevano avere sulla ostinazione egocentrica di W.) Sta il fatto, invece, che fin dal gennaio '18, secondo il libro, Wilson, provocato a dare spiegazioni circa quel suo punto ch'era sembrato poco favorevole alle rivendicazioni italiane, aveva manifestato l'opinione che la Lega delle Nazioni « assorbirebbe la questione delle necessarie difese strategiche » (p. 170). Cellere poteva aver ragione di pensare ch'era puerile attribuire un simile compito « ad una ipotetica Lega delle Nazioni » (p. 172). Ma sta il fatto che questa puerilità costituiva il fondo del pensiero di Wilson. E' tuttavia innegabilmente importante quanto nel libro si racconta (p. 164-165) dell'atteggiamento riserbato americano, prima della Conferenza, rispetto allo jugoslavismo ed al panserbismo.

Non sappiamo, invece, perchè non si siano precisate le idee del Cellere intorno alla linea di condotta da seguire rispetto a Wilson. Che queste idee mancassero, non parrebbe: abbiamo già visto come il Cellere affermi di aver consigliato, per tempo, di « venire a patti » col Presidente. E documenti anteriori, qui riportati, indicano ch'egli vedeva e prospettava a chi di dovere l'opportunità di un accordo fra l'Italia e l'America. Pensava egli che a questo accordo andasse subordinata — o, vogliam dire, che in esso venisse inquadrata — la soluzione della questione adriatica? Se sì, era bene dirlo e documentarlo esplicitamente; perchè si trattava di un punto essenzialissimo, che avrebbe precisato il valore del consiglio dato dall'ambasciatore al governo italiano di discutere con W. quando venne a Roma (p. 184-185) e più tardi a Parigi, prima che si iniziasse la Conferenza (p. 188). E se questo piano generale di accordo coll'America — piano che evidentemente poneva in seconda linea il Patto di Londra — il C. l'aveva esposto, quale accoglienza fece ad esso il ministro competente, il Ministro degli esteri? Ecco quello che sarebbe stato interessante sapere dal compilatore del libro, così ossequioso ed elogioso verso la persona del Sonnino. Tanto più che a p. 100 è detto come Sonnino fosse persuaso fin dal 1917 del favore che W. avrebbe dimostrato alle « piccole nazioni » e come egli fosse « penetrato molto bene nella mentalità del Presidente ».

Altre cose interessanti da spigolare, sempre nei rispetti dell'Italia e della questione adriatica, non mancano in questa importante pubblicazione. Per esempio, le esplicite attestazioni del Cellere che « il sacro egoismo » e « la nostra guerra » « ci costarono in America assai più di una battaglia perduta » (p. 175), mentre d'altra parte « il programma orlandiano, il bissolatiano, quello rinunciatario, la campagna del « Corriere della Sera », il Patto di Roma... ebbero in America la più fatale ripercussione » (p. 177). Il compilatore afferma che il movimento jugoslavofilo agli S. U. si diffuse « a poco a poco, mercè il concorso dei giornali americani bensì, ma in istretti rapporti con gli Alleati nostri europei » (p. 163). Ma è lo stesso Cellere ad informarci che « amici nostri » insinuavano a W. di opporsi al Patto di Londra, che i firmatari non potevano direttamente impugnare (p. 178), e che il testo del Patto di Londra fu comunicato a W. da altri, « verosimilmente dall'Inghilterra ». E' invece una affermazione del compilatore — importantissima se fosse documentata — che a W. si sia assicurato il consenso alla Lega delle Nazioni da lui ideata in cambio della opposizione al Patto di Londra (p. 188). E' invece ancora un'attestazione diretta

del C. che il progetto Tardieu per Fiume sarebbe stato « formulato d'accordo fra Tardieu e Crespi » (p. 213); e che « da parte americana si continua a sostenere (l'annotazione è del 16 giugno 1919) essere ingiusto di addebitare la resistenza contro di noi soltanto a Wilson, dacchè gli Alleati ci hanno mosso una guerra anche più spietata, e che parecchie volte la Delegazione americana è corsa a nostra difesa. Ciò è stato ripetuto pure da Hoover a Gelasio Gaetani. E l'osservazione è giustissima » (pp. 215-216). Al che è di rincalzo l'affermazione del Davis — membro, crediamo, della Delegazione americana — circa le pressioni esercitate su Wilson da Lloyd George e da Clémenceau, e circa la preventiva approvazione che questi avevano fatto del messaggio di Wilson (pp. 217-218).

LUIGI SALVATORELLI.

Il testamento letterario di Giacomo Leopardi. Estratto della *Ronda*. [Roma, 1921], pp. 227, L. 8.

Non è il caso di ritornare a narrare come si venne formando, giorno per giorno, per oltre dieci anni, lo *Zibaldone* leopardiano. Come esso nacque, come restò molti anni nascosto, attraverso quali vicissitudini potette finalmente vedere la luce, è narrazione ben nota. Occorre però tenerla presente per farsi un criterio degl'intenti che hanno guidato i raccoglitori di questa antologia dello *Zibaldone*.

La prima edizione (Le Monnier), che può considerarsi il prototipo delle stampe di questi scritti leopardiani, fu una riproduzione quasi fotografica del manoscritto, del quale è riportata anche l'impaginazione. Ai presenti raccoglitori questo criterio è parso strettamente, forse anche ristrettamente filologico: essi hanno trovato nella lettura di quelle pagine un grande insegnamento, ed hanno voluto farne partecipe il pubblico, ordinando la raccolta ad un fine didascalico. Il sentimento che ha ispirato la raccolta — essi affermano nella prefazione — « è un sentimento di gratitudine verso un'opera che da più anni andiamo leggendo e rileggendo quotidianamente a guisa di breviario e che stimiamo tra le più feconde di diletto e di edificazione che siano mai state scritte in qualunque tempo ». E' vero che poco appresso i medesimi editori esprimono i loro dubbi sulla efficacia didattica di questi pensieri in tempi, come questi, poco adatti a ricevere siffatto insegnamento; ma di fatto questi sono stati superati, visto che la raccolta è stata presentata al pubblico nella forma sopra accennata, di libro didattico, di « breviario ». L'ordine degli scritti è completamente mutato: nessun pensiero per la disposizione cronologica; gli squarci sono aggruppati sotto certe categorie fissate dai raccoglitori, e talvolta quasi legati l'uno all'altro secondo un ordine logico, che risulta dalle brevi introduzioni premesse agli squarci. In un caso c'è anche di più: « Rifacendo — dicono gli stessi editori — la storia di questa teoria (dell'eleganza), non tralasciando di rintracciare i rapporti di essa con tutto quanto il sistema e lo sviluppo letterario di Leopardi a cui, per così dire, la innestammo, ci accadde di rovesciare l'opinione di un tal filosofo che, per non essersi data la pena di analizzarla oltre la formula letterale, ne cavò l'ineffabile conseguenza della vanità di studiarsi ad essere scrittori eleganti. Dal capitolo che noi c'industriammo di mettere insieme... risulta chiaramente l'opposto ».

Penso che sarà difficile agli editori trovare molte persone disposte a seguirli per questa strada. Comunque, torniamo alla tesi generale.

I nuovi raccoglitori, che pure si presentano al pubblico con apprezzabili dichiarazioni di modestia, guardano con un occhio, più che severo, disdegnoso, gli ordinatori della prima edizione, come persone non più in grado d'intendere e di apprezzare quegli scritti.

In questo disdegno veramente alquanto avventato è forse l'origine di alcuni errori di visione. Essi, per esempio, si sono fermati ad uno di quei giudizi di Carducci impastati di letteratura stantia — ai quali troppo volentieri si abbandonava — e dicono: « E fu pressappoco, colla prefazione del Carducci, breve alternativa di coraggio e di prudenza, in cui si definisce Leopardi il Lucrezio e il Job del pensiero italiano, tutto quanto l'Italia letterata e ufficiale operò per la conoscenza e lo studio dello Zibaldone ».

Un momento. Che il Carducci intendesse poco, e avesse anzi una segreta e raramente sormontata antipatia pel Leopardi, è verissimo; che la letteratura degli ultimi anni del secolo scorso fosse spiritualmente poco adatta ad intendere Leopardi, è anche vero; ma che tutto il contributo da essa dato allo *Zibaldone* si possa riassumere — sia pure pressappoco — in una infelice frase carducciana, questo non si può accettare. Cominciamo col dire che il primo contributo fu la pubblicazione dello *Zibaldone*, il quale, senza l'arduo lavoro affrontato da quei valentuomini, sarebbe forse ancora un mucchio pietoso di carte mangiate dalla polvere e dall'umidità. Quella pubblicazione non fu fatta poi da persone che non intendevano quello che facevano stampare. Risalendo dalla frase finale della prefazione carducciana a quello che immediatamente precede, si trova insieme una espressione di digni-

tosa modestia, di fronte all'importanza dell'opera che si disseppelliva, ed un intendimento abbastanza chiaro dell'opera nel suo complesso:

« Non avvertenze o note letterarie — diceva Carducci; — nè anche accenni a certi passi che l'autore rifece poi o riprese nelle prose o nelle lettere. Il lettore sarà più contento di riscontrarli da sè: noi da vero non ci sentimmo d'inframmetterci a mo' di pedanti nel soliloquio di Giacomo Leopardi ».

Si comprendono allora i disdegni dei nuovi editori, i quali vedono nello *Zibaldone* il libro esemplare; ma a questo modo di vedere corrisponde effettivamente nelle pagine dello *Zibaldone* — anche in quelle da essi scelte con tanto amore — il profilo di un Leopardi grande teorico e maestro dell'arte letteraria? E, letto lo *Zibaldone* sotto la pressione di questi suggerimenti, non c'è caso che si rischi di provocare delusioni?

Temo che sì.

Avrei vergogna di fare un misero lavoro di spulciamento di sulle pagine di Leopardi, per mettere in mostra certe prove di deficienze profondissime del suo pensiero critico. Leopardi è quello che è, e tale qual'è appartiene alla storia. Come sarebbe ingenuo fare oggi un appunto a Giacomo Leopardi delle sue deficienze filosofiche, così appare un tentativo poco fruttuoso, neanche a vantaggio della fama di Leopardi, esaltare e addurre ad esempio le pagine di quello che fu il diario — talvolta anche abbastanza frettoloso — del «letterato Leopardi ».

Ora il «letterato Leopardi» è un fatto indiscutibile che fu lungi dall'essere il più profondo pensatore dei problemi dell'arte letteraria e della lingua. Rimase per tutta la vita con certe caratteristiche lacune degli autodidatti: leggendo le sue prose critiche non è difficile rifarsi mentalmente il catalogo della biblioteca di Monaldo Leopardi, che rimase il maggiore fondamento della sua cultura e che, soprattutto, gli dette certe forme mentali, che non si cancellarono più. Se si cercasse una riprova, basterebbe pensare che fu in lunga e costante intrinsechezza con Pietro Giordani — uno degli ultimi grandi rappresentanti della tradizione del pedantismo accademico italiano dal Bembo in giù — e non ne sentì fastidio: basterebbe pensare che parve ignorasse Foscolo e che considerò Metastasio l'unico poeta nato forse in Italia dopo Tasso (*Pensieri*, ecc., II, 134): che dette al Bartoli quell'appellativo di « Dante della prosa », che è veramente ben degno di Pietro Giordani, e che può stare ben a fianco dell'appellativo carducciano di «Job e Lucrezio» dato a Leopardi, e che tanto è dispiaciuto agli editori di questa raccolta.

A questo si aggiunga che lo **Zibaldone** era un diario, un libro di appunti frettolosi non destinat: alla pubblicazione. Ciò spiega certe leggerezze di giudizi, certe deficienze d'informazioni, che altrimenti meraviglierebbero in uno scrittore della meticolosità di Leopardi. Certe discussioni — quella sul romanticismo, per esempio, o quella sulle poesie orientali — sono impostate su di un articolo di rivista italiana, e senz'altra più profonda conoscenza dell'argomento. Lo si può perfino cogliere in qualche oblio, in qualche giudizio avventato. Si veda a pag. 256 di questa raccolta: « Non avendo i francesi una parola che significhi unitamente il padre e la madre ». Sì che ce l'hanno. A pag. 269: « Giacchè la lingua latina è quella... dove meno signoreggia la ragione ». Con quella sintassi?

Ma, ripeto, tutto questo non vuol dire niente, quando sappiamo di trovarci davanti al diario privato di Giacomo Leopardi. La cosa diventa più difficoltosa, quando il *diario* ci si presenti come un *breviario*.

MARIO VINCIGUERRA.

I. GOLDZIHER, *Le dogme et la loi de l'Islam. Histoire du développement dogmatique et juridique de la religion musulmane.* Trad. de Félix ARIN. Parigi, P. Geuthner, 1920, pp. VIII-317 — Fr. 25.

E' da salutarsi con viva soddisfazione questa traduzione che rende accessibile a un pubblico più vasto la migliore opera complessiva sull'Islam che oggi si possegga, nella quale è riassunto ed esposto in forma chiara e piana il risultato di oltre quarant'anni di ricerche del più profondo e geniale dei cultori viventi di studi musulmani, il Goldziher. L'originale tedesco portava il titolo di *Lezioni* (Vorlesungen) *sull'Islam*, e non oserei affermare che il mutamento del frontispizio (che dev'essere avvenuto all'ultimo momento, poichè i fogli di stampa portano ancora al piede l'indicazione *Leçons sur l'Islam*) sia stato felice, giacchè il nuovo titolo sembra indicare più o meno che il libro non contenga effettivamente. Non si tratta infatti di una « storia » nel senso proprio della parola, perchè l'esposizione è condotta a larghi tratti, senza entrare in particolari e senza seguire rigorosamente l'ordine cronologico; ma d'altra parte il G. non si è limitato a trattare dello sviluppo del dogma e della legge musulmani (per quanto questi costituiscano, com'è naturale, la parte fondamentale e più estesa della trattazione), ma ha disegnato con mano maestra lo sviluppo storico e i caratteri fondamentali di tutto quanto l'Islam considerato come fenomeno religioso, e il disegno è tale, quale soltanto poteva tracciarlo il

grande scienziato che è stato il fondatore e il rinnovatore dello studio scientifico dell'Islam. Il libro è tale da poter essere studiato con profitto anche da chi non sia specialista; agli specialisti poi sono utilissime le note, copiose e spesso molto estese, che sono opportunamente raggruppate alla fine del volume.

La traduzione del libro uscito nel 1910 era già pronta e in parte stampata nel 1914; gli anni di guerra hanno impedito fino ad ora di condurre a termine la stampa, il che risulta anche dalla differente qualità della carta nella prima e nella seconda parte del volume. Il G. aveva comunicato al traduttore alcune aggiunte e correzioni che questi ha introdotte nell'edizione francese, non molte del resto: per quanto ho veduto, oltre la correzione di errori tipografici e qualche supplemento bibliografico (pp. 252, nota 19-bis, 259 n. 18, 294 n. 147, 298 note 40 e 41), hanno subito modificazioni soltanto le pp. 137, 201, 236, 247. Di suo il traduttore non ha aggiunto nulla, e questa riserva, se non è di alcun danno al testo, il quale ha un valore suo proprio non soggetto alle vicende del tempo, si fa tuttavia sentire nelle indicazioni bibliografiche, non essendosi tenuto conto di pubblicazioni molto importanti uscite in questi ultimi anni, alcune delle quali per opera dello stesso Goldziher.

Per quanto ho potuto constatare, la traduzione è esatta e fedele, e solo in pochissimi punti il traduttore sembra non avere inteso perfettamente il testo: su alcuni di questi ho richiamato l'attenzione in *Oriente Moderno*, I, 1921, 114.

Anche alquanti errori nella trascrizione di parole arabe, che non si riscontrano nel testo, si sono infiltrati nella traduzione; ma nel complesso questa può dirsi ben riuscita, e servirà egregiamente, come ho detto in principio, a dare larga diffusione alla migliore e più completa trattazione della religione musulmana esistente per ora e per molti anni avvenire.

G. Levi Della Vida.

CRONACA

Una ideale abbazia di Thélème. — La vedova Thiers, memore delle difficoltà economiche che avevano inceppato i primi passi del suo illustre consorte, destinò, morendo, la sua fortuna a un'istituzione che agevolasse la carriera ai giovani studiosi sprovvisti di mezzi. E dal 1892 esiste in Parigi, a pochi passi del Bois de Boulogne, nel *rond-point* Bugeaud, un edificio di stile, circondato da un bel giardino. E' la sede di quindici giovani, largamente pensionati per la durata di tre anni, affinchè vi possano, nella più assoluta libertà, continuare gli studi favoriti, quali che essi siano: scienze, letteratura, arte. Un consiglio direttivo fa volta per volta, colla massima scrupolosità, la scelta dei più degni tra i candidati sempre assai numerosi. Direttore della fondazione Thiers, che dovrebbe invogliare alla gara qualche italiano fattosi milionario in America, fu, fino alla sua morte recente, Emilio Boutroux, al quale la guerra giocò il peggiore dei tiri possibili: quello di fargli rinnegare d'un tratto tutto il suo passato filosofico. Gli è succeduto Alfredo Rébelliau, già professore alla Sorbona, e ora vice-presidente di quella Alliance Française che ha a suo presidente Raimondo Poincaré e si adopera alla diffusione della cultura francese all'estero.

La casa dello studente. — Ma la massa degli studenti romani non chiede che una modesta «casa dello studente», la quale renda possibile ai giovani, che non hanno la loro famiglia in Roma, di soggiornare qui dove figurano iscritti all'Università. *Figurano* è la parola che fa al caso; perchè essi non possono fare in Roma che delle fuggitive comparse, col discapito che si può immaginare dei loro studi. Sono i predestinati a pascersi di quel fieno che è la «dispensa» e consolarsi nel pensiero che esso è stato erba fresca nella parola viva, mai o quasi mai udita, del professore. L'inconveniente è di una eccezionale gravità. I giovani lo sentono, e fanno quel che possono: adunanze e comizi. Ma se ne dovrebbero preoccupare ed occupare ministri, deputati, giornali, i quali tutti non se ne preoccupano sul serio per questa ragione semplicissima: l'uomo politico si fa per ben altre vie che quelle della cultura e, orientandosi secondo un machiavellismo di sua immaginazione, affetta disprezzo o per lo meno indifferenza verso i problemi della scuola e della scienza.

Le prodezze dell'incultura. — G. I. Ascoli, principe dei linguisti e onore d'Italia, negli ultimi anni della sua vita laboriosa, perseguì con lena affannata il proposito di dare all'Italia un *Dizionario Toponomastico*. Dare registrati nella loro genuinità tutti i nomi di luogo del nostro paese, ricco di storia quanto nessun altro al mondo, ecco un'impresa piena di poesia, oltre che d'importanza scientifica. A tale scopo l'illustre vegliardo riuscì a procurarsi la massa di tutte le schede del penultimo censimento e le depositò presso l'Accademia dei Lincei.

Ma il prezioso deposito venne qualche mese fa donato come carta straccia alla Croce Rossa! Le donne di Cartagine, è vero, versavano, negli estremi dell'assedio, olio bollente sugli assalitori. Ma quale estremo imponeva la cessione delle schede adunate dall'Ascoli alla Croce Rossa? e chi l'ha deliberata ed eseguita? Sarà il caso di proporlo per un'alta decorazione.

Detriti dell'estetica classica. — In un recente numero del *Journal des Débats* Jean de Pierrefeu si occupa di Racine a proposito del libro di Gonzague Truc (*Le cas Racine*) nel quale ancora una volta (ma meno crudelmente che da Masson-Forestier) si rimugina nella vita passionale di Racine, a riscontro della sua tragedia. Or a proposito della realtà vissuta che penetra nell'opera d'arte, il recensente riporta una proposizione di Marcel Schwob: «L'arte si trova all'opposto delle idee generali, non descrive che l'individuale, non desidera che l'unico. L'arte non classifica, sclassifica». E tal proposizione piace al collaboratore dell'austero giornale parigino, ma gli fa anche un po' di paura: «Non posso non deplorare ciò che vi ha d'eccessivo in una tale affermazione che assume tutta l'aria d'un manifesto rivoluzionario diretto contro l'ideale classico». Ma noi osserviamo: che linguaggio eretico! Nessun giornalista italiano, anche di provin-

cia, si sognerebbe più di parlarlo, magari ignorando o rinnegando il maestro che ha spazzato via i pregiudizi autorizzanti un tal linguaggio: Benedetto Croce.

VITA PUBBLICA ROMANA E AMERICANA. — In Cicerone, meglio che in qualsiasi altro scrittore, si assomma tutto ciò che la civiltà di Roma ci ha dato. Come mai dunque, si domanda il professore americano B. L. ULLMANN (*Political questions suggested by Cicero's Orations against Catilina*: *University of Pittsburgh Bulletin* - Sept. 30, 1918, pp. 11) Cicerone non gode nelle scuole d'America quella posizione di favorito che gli spetterebbe? La ragione è, secondo lui, che l'interesse il quale si soddisfa nella lettura di Cicerone è soprattutto un interesse politico e che gli insegnanti di Latino (in America) sono per lo più donne le quali non partecipano alla vita politica. Introdotto il suffragio femminile, le cose andranno diversamente e sarà per l'America un bene, giacchè non vi è niente di nuovo sotto il sole. Noi abbiamo molto da imparare dall'esperienza di Roma e molto c'è in quella esperienza che ci interessa vivamente (p. 11).

In questo opuscolo si accinge, per conseguenza, l'Ullmann a instituire una serie di confronti tra la vita pubblica americana e quella romana, quale risulta sopratutto dalle quattro Catilinarie di Cicerone: confronti che si estendono dalle campagne elettorali alla polizia segreta e all'ostruzionismo parlamentare. Davvero nulla di nuovo sotto il sole... neanche in America. Persino i matrimoni politici con i quali gli oligarchi di Roma garantivano alle loro famiglie il monopolio dello stato offrono curiose analogie di là dall'Atlantico. Nel 1918 presidente del congresso era il Longwerth, genero dell'ex-presidente Roosevelt, ministro il Mc Adoo, genero del presidente Wilson.

Ma non perdiamoci in questi confronti dall'antico al moderno. Più qui interessa mettere in luce due rilievi che fa l'Ullmann dal moderno all'antico. Uno è questo: che quando le orazioni di Cicerone giunte a noi ci sembrano troppo letterarie e rettoriche, noi dobbiamo ricordarci che esse non sono i discorsi realmente tenuti, ma rielaborazioni e rifacimenti di quei discorsi. Così, dice l'Ullmann, un discorso di cinque minuti tenuto al Congresso a camera piena diventa nei resoconti un'orazione di cinque ore piena di sussulti (*thrills*) e di statistiche. L'altro è questo. Perchè Cicerone non procedè subito all'arresto di Catilina, ma si contentò di costringerlo ad abbandonare la città? Perchè, risponde l'Ullmann, in quel primo tempo l'opinione pubblica non avrebbe tollerato più grave provvedimento. Così il presidente Wilson non potè gettare gli Stati Uniti nella guerra europea prima che la pubblicazione della nota dello Zimmermann sul Messico, le rivelazioni intorno al contegno dell'ambasciatore Bernsdorff etc. avessero cangiato l'attitudine di molti Americani.

v. u.

LA CURIA DI AMALFI. — A tutti è nota la grande potenza cui, nel Medio Evo, assurse Amalfi, che l'arabo Ibn-Hawgal, nel secolo X, giudicava «la più prospera, la più nobile, la più illustre, la più agiata ed opulenta città di Longobardia»; ma è anche noto quanto scarse siano le sue fonti diplomatiche fino a noi giunte e quanto difficile ricostruire la sua storia. A questo arduo compito, da più anni, si è accinto R. FILANGIERI DI CANDIDA, già noto per la sua poderosa *Storia di Massa Lubrense* e per molti lavori di storia diplomatica e di storia dell'arte: dopo aver pubblicato il primo grosso volume del *Codice Diplomatico Amalfitano* e dopo aver magistralmente studiata la *Charta Amalfitana* dalle origini al decadere, l'A. ricostruisce, in un'erudita memoria (*I «Curiales» di Amalfi*, Napoli, Lubrano, 1921, pp. 16), la storia della *Curia* dell'illustre città.

Sinora, tutti quelli che si erano occupati, ma non di proposito, dell'argomento, dal Chiarito a quell'insigne maestro che fu il Capasso, avevano ritenuto che in Amalfi non fosse esistita una Curia, come a Napoli, a Gaeta e a Sorrento. Il Filangieri, invece, fondandosi su antichi documenti, dimostra la esistenza di essa, identica a quella napoletana nelle funzioni e nei riti, se pure meno importante. Sin dal 998, si ha notizia di un Costantino *curialis;* dal 1096 al 1100 si ritrova il primo *protonotarius*: gli *scribae*, i *curiales*, il *protonotarius*, ecco i tre gradi della gerarchia.

Ma quale l'origine di tale istituzione, che gli Amalfitani introdussero anche nelle loro colonie, come appare, fra l'altro, dal privilegio del 1190 concesso dal re di Gerusalemme Guido di Lusignano? La Curia può ricollegarsi ad un'antica curia romana locale ovvero appare di origine importata? Il Filangieri conclude che l'istituzione amalfitana fosse derivata da quella di Napoli, alle cui dipendenze stette Amalfi insino al secolo IX: le formule diplomatiche, le quali degli atti, la lingua mostrano ad evidenza l'origine dell'una dall'altra, come le affinità della *litera curialesca* che il Barone (*Contributo allo studio della tac grafia curialesca napolitana*, Napoli 1909) ha ritrovato con la corsiva romana mostrano che da quest'ultima derivò la curiale napoletana, donde, poi, ebbero

origine tutte le scritture notarili del litorale campano.

Le vicende della Curia seguirono naturalmente, quelle del ducato, rifulgendo a' tempi della più grande potenza, per decadere al sopraggiungere di una nuova epoca; la prima riorganizzazione di essa si dovette al duca Giovanni II, che ricuperò il trono nel 1052; una costituzione più organica ne fu data da Marino Pansebaste; a' tempi della Monarchia normanna, essa appare sotto la diretta dipendenza dello *stratigoto;* fu abolita, invece, da Federico II; fu riconfermata, dopo circa un secolo, da re Roberto nel 1313; scomparve, del tutto, alla metà del trecento.

Così, attraverso le acute indagini sulle origini e l'esposizione della storia dei *Curiales*, quest' importante lavoro non presenta interesse soltanto regionale ma è di valore più largo, perchè, illustrando con erudizione e perizia non comune un'istituzione sinora sconosciuta, rivela un altro lato del meraviglioso sviluppo delle città meridionali di Italia, che seppero resistere alla marea barbarica e seppero imporsi fin nel lontano Oriente. *g. m. monti.*

PAPA ITALIANO E PAPA STRANIERO. — I giornali francesi, anche i più ossequenti alla Santa Sede e alle sue tradizioni, han voluto ricordare, alla vigilia del Conclave, che nessun canone prescrive ai Cardinali di eleggere un papa italiano, ma che si tratta semplicemente di una consuetudine invalsa negli ultimi secoli per ragion d'opportunità. Si senta quel che osserva in proposito nell'*Action française* del 28 gennaio un prelato che ha vissuto a lungo a Roma: «Quando si dice che per tradizione il papa dev'essere italiano, bisogna intendersi. I papi, da secoli, erano in realtà originari dello Stato pontificio, e l'elezione di Pio X fu un'innovazione. La differenza che esisteva, prima del 1870, tra lo Stato pontificio e gli altri Stati della penisola non può sfuggire a nessuno. Un abitante dell'antico Stato ecclesiastico era certo, in qualche modo, di nazionalità italiana, ma era pur sempre suddito di un sovrano, i cui interessi erano universali e talvolta perfino contrastavano con quelli de' suoi vicini. Se codesto suddito del papa era un ecclesiastico e specialmente se apparteneva al governo pontificio, era anch'egli, per la forza stessa delle cose, non già un cittadino italiano, ma un cittadino dell'universo, più adatto d'ogni altro dignitario ecclesiastico straniero a partecipare al governo della Chiesa e soprattutto a salire il trono pontificio. La conquista dello Stato ecclesiastico, compresa Roma, e la creazione dell'unità italiana doveva cambiare tutto codesto. Oggigiorno un fiorentino è un italiano, e così un romano. Era dunque logico che il Sacro Collegio non esitasse a eleggere il patriarca di Venezia invece di un cardinale nato nell'antico Stato ecclesiastico, ma sarebbe altrettanto logico che questa volta scegliesse il cardinal di Londra o di Parigi o di Madrid come quello di Pisa. Così la pensava Pio X e per questo cattolicizzò, a dir così, il Sacro Collegio nominando numerosi cardinali non italiani, e scelse uno spagnolo per suo segretario di Stato. Benedetto XV, basti considerare il numero dei cardinali non italiani, non si dipartì da quella linea di condotta. Giova osservare che nell'ultimo Conclave il Sacro Collegio cercò di riannodare, per quanto gli era possibile, la tradizione, scegliendo il cardinale Della Chiesa che, venuto a Roma a vent'anni, aveva appartenuto durante tutta la sua vita ecclesiastica alla curia romana, vale a dire al governo centrale della Chiesa».

Tutto bene, meno gli errori di storia. Ricorderemo al prelato — competentissimo certo in teologia, ma non altrettanto in storia ecclesiastica — che dei trentatre papi che si succedettero sul trono di Pietro dall'assestamento europeo di Cateau-Cambrésis (3 aprile 1559) all'esaltazione di Pio X (4 agosto 1903) dodici erano sudditi di sovrani stranieri o, almeno, nacquero fuori dello Stato ecclesiastico. Infatti Pio IV (Medici) era milanese e tutti sanno in quali rapporti egli fosse con la Casa d'Austria, S. Pio V (Ghislieri) alessandrino, Leone XI (Medici) fiorentino, arcivescovo della sua città natale e, che è più, apparteneva alla famiglia stessa de' Granduchi di Toscana, Urbano VIII (Barberini) fiorentino, Alessandro VII (Chigi) senese, Clemente IX (Rospigliosi) pistoiese, Innocenzo XI (Odescalchi) comasco, Alessandro VIII (Ottoboni) veneziano e già vescovo di Brescia, Innocenzo XII (Pignatelli) napoletano, membro di una delle grandi famiglie del Regno e arcivescovo di Napoli, Clemente XII (Corsini) fiorentino, Clemente XIII (Rezzonico) veneziano e vescovo di Padova, Gregorio XVI (Cappellari) bellunese. Senza tener conto di Clemente VIII (Aldobrandini) nato a Fano, ma oriundo fiorentino. Il caso di Pio X non è dunque unico nella storia di questi tre ultimi secoli. Vero è, per altro, che tra gli «stranieri» papa Sarto è il solo, se la memoria non ci falla, che sia giunto al pontificato senza aver ricoperto alcun ufficio in curia.

Le nostre osservazioni non tendono punto a negare la logicità dell'abbandono di quella tradizione in omaggio alla quale, dal 14 settembre 1523 (morte di Adriano VI), il papa è stato sempre italiano. Vogliamo solo dire che per affermarla non c'è bisogno di falsar la storia. Resta

poi a vedere se una logica più fina (che tenga conto, cioè, dell'opportunità) non riconduca all'osservanza della tradizione.

p. p. t.

Per le scuole italiane all'estero. — Il Ministero degli Affari Esteri ha bandito un concorso a premio per un libro di lettura ad uso delle scuole elementari all'estero (v. relativo decreto nel n. 4, parte prima, a p. 20 della *Gazzetta Ufficiale del Regno* del 5 gennaio 1922). Il premio è stabilito nella misura di L. 10.000. Il concorso si chiude il 30 settembre 1923.

Bibliografia italiana. — La Casa Editrice Leo S. Olschki di Firenze inizia, annessa a *La Bibliofilia*, una *Biblioteca di Bibliografia Italiana*, nella quale verranno accolti lavori bibliografici, o di soggetto italiano, o attinti a materiali di biblioteche italiane. La collezione verrà uscendo a intervalli liberi, in fascicoli o volumi di varia mole, anche (quando occorra) con riproduzioni a fac-simile, ed avrà lo stesso formato dell'*Archivum Romanicum*. Direttore: Carlo Fratti, l'erudito e solerte direttore della Biblioteca Universitaria di Bologna.

Lectura Dantis Romana. — Domenica 15 gennaio, alla Casa di Dante, Luigi Pietrobono inaugurò la nuova serie di letture dantesche, non già commentando il primo canto del *Paradiso*, ma con una prolusione a tutta intiera la terza cantica.

Il Pietrobono riprese una tesi a lui cara, già in parte svolta nella sua opera *Il Poema sacro*: non esserci tra il *Convivio* e la *Comedia* continuità d'ispirazione, ma iato profondo, rappresentando quello la crisi intellettualistica di Dante e questa per contro l'armonioso accordo tra mistica e scolastica. Perciò il *Convivio* sarebbe rimasto interrotto e la Donna Gentile (simbolo della filosofia) detronizzata nella mente del poeta per il ritorno di Beatrice vittoriosa. Non che la *Comedia* significhi nella vita di Dante un tirarsi indietro dalle battaglie del pensiero, un malinconico ritorno sui propri passi: è piuttosto il suo passato mistico che rivive in lui, ma integrato in una sintesi superiore, a cui l'inquieto intellettualismo degli anni maturi avrà pur esso contribuito.

Lo sviluppo di questa tesi non poteva trovare luogo più adatto che in una prolusione al *Paradiso*, poichè specialmente nella terza cantica si rivela l'armonia della scienza e dell'amore. Dopo questa lucida e bella prolusione si fa sentire maggiormente il desiderio che sia presto pubblicata la nuova opera su Dante a cui il Pietrobono attende da tempo.

Gaspara Stampa. — Fin da quando il compianto Abdelkader Salza credè di aver dimostrato che Gaspara Stampa fu una cortigiana, la questione è stata variamente agitata dagli eruditi italiani; gravi furono le obiezioni mosse alla tesi del Salza, deboli, incerti e talvolta incoerenti gli argomenti con cui l'illustre critico tentò di ribadire la sua tesi. Questa che io non mi perito di chiamare una cantonata del Salza, fu prodotta dal fatto ch'egli non aveva compreso appieno quel dualismo che si agita nella coscienza italiana del cinquecento, tra le più rigide apparenze di decoro e la più sfacciata perfidia, tra le più smaglianti ed eleganti raffinatezze della vita e la più depravata immoralità. Perciò il Bembo, il poeta e legislatore del platonismo petrarchesco, non si peritava di chiamarsi amico dell'Aretino, ed accanto ai Ragionamenti di questo si sarà diffuso, codice di dignitosa correttezza, il *Cortegiano* del Castiglione; e, mentre la poesia di Vittoria Colonna avrà fatto respirare le più schiette e sincere arie dell'idealismo, Veronica Franco, tra i baci di Enrico di Valois e le adulazioni dell'Aretino, riscuoteva il plauso del Duca di Mantova, del cardinal d'Este, e, quel che più monta, di Domenico Veniero. Non raro era il caso che fanciulle di nobile origine, gentildonne che non facevano professione di cortigianeria, avessero uno o più amanti, leggessero libri non edificanti, mantenessero cordialità di rapporti con uomini equivoci ed immorali. Ecco perchè se G. Stampa lesse libri che al Salza sembrarono indecenti, se a lei il Sansovino dedicò, nel 1545, un ragionamento sull'arte di amare, se a lei furono indirizzate lettere da uomini, come Orazio Brunetti, Girolamo Parabosco, il Doni; se Gaspara ebbe due amanti, e confortò la delusione di Collaltino Collalto con le promesse di Bartolomeo Zen; non si può, non si deve dedurre ch'ella fosse una cortigiana di professione.

Nè molto valore hanno certe sporadiche prove addotte dal Salza — la nota ingiuria apposta dal Ferlito, palermitano e teologo austero, accanto al nome di Gaspara, nell'esemplare del *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori*; l'appellativo strano con cui l'acre e torvo Speroni ingiuriò la Stampa: — esse sono state efficacemente ribattute dal Cesareo.

Ecco ora un volumetto del Donadoni (*Gaspara Stampa*, Messina, Principato) che riesuma la questione. Il Donadoni accetta e ribadisce le conclusioni del Cesareo, che, come tutti sanno, ha scritto pagine vive e solide sulla vita e le opere della nostra rimatrice; riabilita il nome della Stampa e ne esamina con finezza d'analisi il Canzoniere, i Capitoli, e le Rime varie.

c. g. c.

Una scelta di scritti di Mazzini. — Ai giovani è destinata, almeno nelle intenzioni dei raccoglitori, una buona scelta di *Scritti di Giuseppe Mazzini*, curata dalla Commissione per l'edizione nazionale, e stampata con sobria signorilità e a tenue prezzo dallo Zanichelli in Bologna (pp. VII-332, L. 3). A differenza di altre più antiche, questa concede largo posto agli articoli mazziniani attinenti ai problemi sociali, vivi e presenti sempre non meno di quelli nazionali all'insonne spirito dell'Agitatore (« Fede e avvenire » è del 1835; « La questione sociale » è del 1871), avendo i compilatori ritenuto opportuno di additare alle nuove generazioni questo lato del pensiero di lui, in un momento come l'attuale « in cui la democrazia ha ripreso le sue grandi lotte,... e si stanno combattendo i destini dell'umanità ». E se davvero, giovani e vecchi, smettendo di citare in ogni occasione, senza conoscerlo e senza intenderlo, Mazzini, ormai ridotto a « piccolo Larousse della politica » come ebbe a definirlo la scettica arguzia di un deputato, si decidessero a leggerlo e a meditarlo in silenzio? *a. g.*

Umanismo francese. — Pierre de Nolhac torna ai suoi vecchi amori, dei quali un buon frutto fu *Pétrarque et l'humanisme*. Egli s'è ora messo a studiar l'umanesimo francese, che vuol dire la Pleiade, e ha già pubblicato un primo volume, *Ronsard et l'humanisme* nella *Bibliothèque de l'école des hautes études*, edita dallo Champion, l'altamente benemerito editore parigino.

Tallemant des Réaux. — Non si sapeva presso che nulla di Tallemant des Réaux, l'autore di quelle *Historiettes* che ci ammanniscono tante curiosità intorno al curiosissimo mondo prezioso. Ma ecco che il signor Emilio Magne ha pubblicato un volume intorno a lui, che non è se non il primo d'una serie, poichè esso non riguarda che i primi venti anni del cronista di quel mondo d'eccezione. (*La joyeuse jeunesse de Tallemant des Réaux, d'après des documents inédits*).

Il volume vien fuori in buon punto ora che la Francia sta festeggiando il tricentenario della nascita di Molière; poichè come moltissimi, se non tutti sanno, il protagonista e titolare della più celebre commedia di Molière, *Le Misanthrope*, è un dei personaggi principalissimi del mondo descrittoci da Tallemant des Réaux: il duca di Montausier. Questi per ben quattordici anni fece la corte a Julie d'Angennes, la preziosissima figliuola di Catherine de Vivonne, l'organizzatrice della società preziosa. C'era, è vero, il precedente di Giacobbe; ma sopra tutto c'era la ritrosia della fanciulla, che, preziosamente educata, preferiva interessare « le monde » — che non è precisamente *tout le monde* — anzichè un solo. Di sua madre, eroicizzata sotto il nome di Cleonice, dice la romanziera signorina di Scudéry che « tutte le sue passioni son sommesse alla sua ragione » (dove si va a cacciar la ragione, la « raison », quand'essa si è cacciata in mente di produrre Corneille e Descartes!) e Julie non fece che evolvere la ragion pura in ragion pratica facendo sospirare e languire per quasi tre lustri il buon duca di Montausier. Essa, con sua madre, lavorava a preparar la sovranità della donna nella società francese; non poteva maritarsi che a titolo di degnazione e, quasi si direbbe, di protettorato. Si farebbe una raccolta di iperboli e concetti (si ricordi che il preziosismo fu il secentismo francese) se si mettessero insieme le lodi prodigate all'ostinata vergine da quel mondo nel quale si movevano poeti, retori, grammatici, romanzieri eroico-galanti: Voiture, Malherbe, il Cavalier di Méré, Guez de Balzac, Chapelain, Vaugelas, Ménage, Giorgio e Maddalena di Scudéry, Gombaud, Tallemant des Réaux che, tra parentesi (quante forme assume il preziosismo!) insegnava la nostra lingua a una giovinetta al (tenue o vistoso?) prezzo di un bacio al mese. Una raccolta, anzi, parziale, c'è: è l'*album* che il povero Montausier, tra una battaglia e l'altra alla frontiera orientale, fece compilare in suo onore; il celebre *album* contenente sessantun madrigali, dei quali sedici di Montausier, gli altri di diciassette poeti familiari nel palazzo di Rambouillet. Trascritti i madrigali da Nicola Jarry, il più celebre calligrafo del tempo; dipinti i fiori da Robert; lavorata — come da lui solo si poteva — la rilegatura da Legascon.

Ma, iperboli e madrigali a parte, Giulia non era bella (Tallemant des Réaux lo dice con sufficiente crudezza) e il non esserlo doveva riuscir titolo ambito a una donna che preparava le leonesse della Fronde. Superfluo aggiungere che Giulia, la quale gli concesse alfine, quasi quarantenne, la propria mano, non poté far felice il duca di Montausier. Soldato nell'anima, educato nel protestantesimo ancor giovane e quindi irto di autorità, severo governatore del Delfino, egli fu Alceste, perchè lei era Célimène...

Quando nel 1666 si rappresentò il *Misanthrope*, il suo primo impulso fu di far bastonare Molière, come, più tardi, il cavaliere di Rohan fece bastonar Voltaire. Poi andò a teatro e tornò a casa dicendosi: « Mah! in somma, non mi dispiacerebbe somigliare ad Alceste ».

c. d. l.

Il cavaliere di Méré. — Il signor Edmondo Chamaillard ha pubblicato a

Niort, in un numero molto limitato di esemplari, un volume contenente la vita e una scelta delle opere del cavaliere di Méré. Il quale ebbe nientemeno che l'onore di essere maestro di mondanità a Pascal, nei pochi mesi che questi fu mondano e che cadono negli anni 1652 e 1653. E fu anche — non minore onore — maestro di m.lle d'Aubigné, quella che fu poi, successivamente, signora Scarron e signora... Louis XIV. L'influenza sua su Pascal fu considerevole. Contribuì ad impedirne la specializzazione in checchessia e per più che qualche cosa influì sul suo *Discours sur les passions de l'amour* (se pure, tra parentesi, esso è di Pascal). Ma il Méré ha importanza molta in sè e di per sè nella storia della vita e del pensiero francese. Soldato, poi uomo di mondo, familiare della marchesa di Rambouillet, amante di Ninon de Lenclos quando essa, che doveva arrivare ai novanta, non aveva che venticinque anni, intimo — proprio attraverso Ninon — di Bussy, Saint-Evremond, Des Barreaux, Miton, i « libertins », cioè liberi pensatori del tempo, il Méré fu un libero pensatore anche lui — per quanto primo istitutore della severa madame de Maintenon. Ma e nel pensiero e nella vita egli seppe, per la via della raffinatezza, conciliare epicureismo e idealità squisitamente umane. « Je ne trouve rien de si beau que d'avoir le coeur droit et sincère »: « La vraie bienséance vient du coeur et de l'esprit, tout le reste est peu considérable ». Ecco delle massime del cavaliere di Méré, che fan la debita parte — e che parte! — al cuore in piena società cartesiana. Era la via maestra per arrivare all'ideale del gentiluomo perfetto, che, bisogna dirlo, fu fiore delicato possibile solo nella tiepida serra dell'*ancien régime.*

Non è poi il minor merito del cavalier di Méré l'aver avuto una continua e precisa coscienza della perfezione tipica dell'*honnête homme* ch'egli incarnava in sè, ed essersi adoperato a rivelarne i sottili segreti e le tenui sfumature. L'« honnête homme », lo specialista, le regole e l'arte di piacere, la differenza tra l'autore che non è che un autore e quello che rivela un uomo, la superiorità del cuore e del sentimento, ecco i temi abituali del cavalier di Méré. *Les Agréments, De l'Esprit, De la Conversation, De la vraie Honnêteté, De la Délicatesse des oeuvres et de l'expression, Le Commerce du monde*, ecco i titoli, ben significativi, di alcuni degli scritti del Méré. Si noti il trattato *De l'Esprit* e si ripensi a quello che, coll'identico titolo, pubblicherà cento anni dopo Helvétius, l'appaltatore delle imposte che gli eroismi e le delicatezze della morale spiegava coll'interesse. Impossibile contraddirsi più fondamentalmente di così, nell'uso della medesima parola!

c. d. l.

Gli inizi del Germanesimo in Francia sono raccontati dal signor Louis Reynaud nel *Mercure de France.*

Nonostante la sua visibile antipatia per il mondo germanico, il signor Reynaud mantiene inalterati per tutto il corso della sua interessante narrazione un piacevole garbo e una non comune finezza di giudizio, senza mai cadere nell'uggiosa enfasi nazionalistica.

A differenza dell'italianismo del secolo XVI, diffusosi specialmente grazie all'entusiastico mecenatismo de' principi e de' signori, e dell'anglomania del secolo XVIII nascente, che è un fenomeno d'esotismo dovuto in gran parte a volgarizzatori francesi (Prévost, Voltaire), il germanesimo è un'opera paziente di metodica penetrazione compiuta quasi esclusivamente da tedeschi. Quest'attività incomincia con l'arrivo di Grimm in Francia (1748) e prosegue via via negli anni successivi con pubblicazioni svariatissime: grammatiche franco-tedesche, traduzioni, antologie, studi critici, periodici di divulgazione, ecc. ecc. Commessi viaggiatori dipendenti da un unico centro (codesto non par possibile) o commessi viaggiatori in concorrenza, i letterati tedeschi che lavorarono a quest'opera comune ebbero in un tempo relativamente breve il più insperato successo.

Come non avrebbero fatto furore gl'idilli di Gessner in un paese in cui la *sensiblerie* era ormai una malattia endemica? Come non ci avrebbe avuto ottimo smercio un'antologia come quella che Michele Huber mise insieme abilissimamente nel 1766, un'antologia cioè in cui figuravano salmi e inni sacri, idilli e pastorali, epistole morali e apologhi de' migliori poeti tedeschi? Di là dal Reno, a portata di mano, esisteva nel bel mezzo dell'Europa un'autentica Arcadia, con costumi patriarcali e poeti-pastori! Che cuccagna per quei bravi ammiratori di Rousseau che non avevan più bisogno di ricorrere a Ossian e alla favolosa Caledonia!

Perchè, concludendo, il pieno successo del germanesimo in Francia non ci sarebbe stato senza gli sforzi tenaci de' propagandisti tedeschi, che lanciarono la loro letteratura (dice argutamente il signor Reynaud) come si lancia un prodotto industriale, ma è probabile che nulla sarebbe avvenuto se la forte travatura del classicismo francese fosse stata ancora in piedi: il classicismo invece si disgregava, e il bisogno di novità che ferveva in Francia fin dal principio del secolo aveva ormai fatto di questo paese ciò che esso è ancora oggi: il grande commutatore di tutte le voci del mondo

p. p. t.

Lettere inedite del Cardinal de Bernis sono state pubblicate dai signori M. Mignon e H. Buriot-Darsiles nella *Nouvelle Revue d'Italie*.

Non si tratta già di dispacci diplomatici o di carteggio politico, ma di bigliettini galanti inviati a quella Giuliana Falconieri (da non confondere con la santa omonima), maritata al Principe di Santa Croce, la quale fu, a quel che dicono, una deliziosa donnina e per circa vent'anni la buona amica appunto del Cardinale. Gli editori, veramente, la chiamano «Princesse de Sainte-Croix», e così forse la chiamava il Cardinale, ma noi preferiamo renderle il suo bel nome romano e osserviamo che con lo stesso procedimento potrebbe trasformarsi in «M.me la Comtesse de Sainte-Fleur» quella Contessa di Santa Fiora, nata Santa Croce, che ha permesso la pubblicazione del carteggio! Questo non rivela, in sostanza, gran che di nuovo, chè eran da un pezzo notissime le relazioni tra il Cardinale e la Principessa, ma è pur sempre un buon contributo alla storia della Roma di Pio VI, tanto più che gli editori, sebbene per difficoltà insuperabili abbian dovuto rinunciare a ordinar cronologicamente le lettere che son quasi tutte senza data, offrono al lettore il prezioso sussidio di numerose e abbondanti note, specialmente biografiche. E bisogna anche lodarli del giudizio equo che dànno di personaggi troppo, dai più, severamente giudicati, a cominciare dal Cardinal de Bernis. Prete e principe della Chiesa, questi si dimenticò troppo spesso d'esser tale e fu soltanto negoziatore esperto o gran signore o poeta galante o magari bell'uomo. Ma era così facile schizzar il bozzetto de' suoi amori senili! Il fatto è che quando scoppiò la Rivoluzione l'amico della Principessa di Santa Croce affrontò la povertà e ogni altro disagio per non mancare a' suoi giuramenti sacerdotali, e gli editori mettono in giusta luce questa ch'è forse la più bella pagina della sua vita. Chi scrive ricorda d'aver visto, nella cattedrale di Nîmes, il monumento sepolcrale di Bernis (a S. Luigi de' Francesi non ci sono che i precordii), sul quale si legge che fu «*in utraque fortuna semper sibi par*». Più grande nell'avversa che nella fausta, a nostro avviso. Senza, con ciò, nulla detrarre ai meriti del diplomatico, che più d'una volta fu davvero preveggente, e del gran signore, che fu davvero magnifico. *p. p. t.*

Paul-Louis Courier era militarista o antimilitarista? Questo, sebbene non in questi termini, si domanda il signor Tony Roche nel *Mercure de France* e conclude, dopo un'interessante analisi della *Conversation chez la Comtesse d'Albany*, che Courier denigrò l'arte della guerra in odio a Napoleone, ma amò la vita militare e il mestiere del soldato — ch'egli fece per quindici anni — più assai di quel che non dica nelle sue lettere e ne' suoi elaboratissimi libelli. Il signor Tony Roche, nel corso del suo studio, ha occasione di raccontare per l'ennesima volta la storia della famosa « tache d'encre » nel disgraziato codice laurenziano custodito dal bibliotecario Del Furia — e si resta sempre con la convinzione che, in quella storia, il bibliotecario ci fa la figura di un povero pedante invidioso, ma l'ellenista Paul-Louis quella d'un bindolo matricolato. *p. p. t.*

Léon Bloy è giudicato equamente, ci sembra, in un articolo di Adolphe Retté nel *Mercure de France*.

Questi, com'è noto, è un convertito anche lui e della sua conversione, narrata in un libro patetico, s'è molto parlato a suo tempo: ma è un convertito di ieri l'altro, e perciò la sua ammirazione per Léon Bloy non raggiunge il tono ditirambico con cui da noi il Papini e il Giuliotti parlano di quel pio energumeno. Non si creda però che Retté sia un cristiano di latte e miele, di quelli che non dicon male di nessuno per lo scrupolo di cadere nel peccato di mormorazione: ha le sue brave antipatie che esprime con amabile schiettezza e ce ne dà una prova in quest'articolo, in cui, tra l'altro, Henry Bordeaux è designato come il successore legittimo di Georges Ohnet nella produzione a scadenza fissa di romanzi borghesi e Paul Bourget alquanto bistrattato per il fascino che esercitan su lui, genuino villan d'Alvernia, i biglietti di banca e i titoli nobiliari, nonchè per la sua mania scientifica che gli fa ingoiare a occhi chiusi le teorie mediche più stravaganti. Ma Retté trova che la collera di Léon Bloy non è sempre la collera de' santi (tra l'altro non gli può perdonare il tenace odio per Huysmans che non tacque neppure dopo le prove ultime, così fortemente sopportate, e la morte esemplare di quello scrittore singolarissimo) e, senza negargli il genio polemico, riconosce che spesso la sua truculenza è mossa da spirito di vendetta, da astio meschino, dall'amore egoistico della propria gloriola. Gli è che allora — dice il cristiano Retté — Léon Bloy dimenticava la sua missione espiatoria di Povero del Cristo, di Pezzente-Veggente: quando la Grazia lo rifaceva mondo, quest'uomo, ch'era tutto ansia e impeto e ardore, sapeva trovare gli accenti vibranti di amore e di collera che rivelano in lui non solo un poeta incomparabile, ma un cristiano militante e pieno d'abnegazione, a cui si dischiuderà certo il Cielo, ma (dice

Retté col fine umorismo che solo può permettersi chi è sicuro della propria fede) *après un Purgatoire très nécessaire.* *p. p. t.*

Flaubert non piace a Daudet (Léon). — Non son mancate le voci discordi in occasione del centenario di Flaubert: una, s'intende, quella di Léon Daudet, deputato di Parigi e condirettore dell'*Action Française*. S'intende: perchè il Daudet non ammette l'arte per l'arte, aborre tutta la produzione letteraria che debba qualche cosa a Chateaubriand e Hugo, e vorrebbe che poeti e prosatori di ieri e d'oggi fossero inquadrabili in un perfettemente rinnovabile «Siècle de Louis XIV» o, *tout court*, «grand Siècle». Con quello stile *canaille* che i nazionalisti francesi affettano con una dismisura niente affatto francese, egli definisce il Flaubert un «romantico per l'espressione e la chateaubrianolatria», per poi divertirsi a metterlo in contrasto col Flaubert realista per l'osservazione corrente, con quello inteso a reagire contro la letteratura insipida della Sand, del Sandeau, del Feuillet e via dicendo, con quello che nell'epistolario veglia in armi contro i retori della democrazia trionfante. Or è chiaro che questi termini di contrasto, dei quali, s'intende, gli ultimi due simpatici al Daudet, rientrano nella chateaubrianolatria, che, *mutatis mutandis*, vuol dire, esteticamente parlando, realismo.

Moritz Hartmann. — «Non senza una singolare coincidenza — osservava C. Barbagallo nella *Sera* — negli stessi giorni, in cui il vorace assolutismo monarchico dell'ultimo degli Absburgo di Austria rimetteva a soqquadro l'Europa Centrale, nell'Austria stessa, in quella che fu la culla dell'Impero, si commemorava il centenario di un grande poeta austriaco delle vecchie generazioni.

Moritz Hartmann fu boemo di origine e uno dei più delicati poeti austriaci della metà del secolo XIX. I sentimenti dell'amore, della natura, della famiglia furono le corde più squisite della sua cetra di lirico e di romanziere, ma il tratto saliente della sua arte rimane ancor oggi, come fu per i contemporanei, quello di poeta politico, di poeta della storia e della patria: qualcosa di paragonabile, nel genere, se non proprio nel merito, al nostro Carducci dei *Giambi ed Epodi* e delle *Odi Barbare*.

Questo vecchio uomo politico, questo poeta che esultava della insurrezione dell'Italia, dell'Ungheria, della Polonia contro l'assolutismo degli Absburgo, e che definiva la sua patria, la Boemia, «fiore di passione, ridesto e fiorito, nel dolore della morte, destinato, sciaguratamente a portare per sempre simboli di lutto eterno», e anzi ogni altro un ottimo tedesco. Nessuna nazione (egli pensa e si illude) può vantare così gran somma di coltura come la nazione germanica, chè «in Germania sono nate e cresciute tutte le migliori idee», di cui si vanti l'Europa moderna.

L'Hartmann è ancora, come lo fu tanta parte delle generazioni tedesche innanzi il 1866, un cosmopolita (oggi si direbbe un internazionalista wilsoniano), un antiprussiano, un antimilitarista. Quest'uomo è un ammiratore e un fine conoscitore di ogni contrada di Europa: della remota Irlanda, della Spagna, della Francia — la sua «bella Francia» con la sua «dolce» Provenza — dell'Italia, «destinata finalmente (egli scrive così nel 1859) a essere libera, a essere un grande popolo, a diventare una delle colonne della libertà e della civiltà europea». «Ogni terra», aggiunge altrove, «diviene per me cosa viva. Io la popolo degli eroi della sua storia e la percorro come si legge un romanzo, in compagnia dell'Eroe che m'è guida, cui riferisco il più e il meglio di ciò che vedo e sento». »

Traduzioni tedesche dall'italiano. — Nei *Süddeutsche Monatshefte* del novembre 1921 sono apparsi: *Capolavori dell'arte narrativa italiana* tradotti dal barone De Taube, con introduzione di Carlo Vossler. Vi figurano Carlo Dossi, Salvatore di Giacomo, Giovanni Verga, Renato Fucini, Gabriele d'Annunzio, Alfredo Panzini. Nella breve, ma garbata introduzione, il Vossler mette bene a contrasto la capacità italiana di riprodurre nella sua immediatezza ciò che è strettamente locale e la necessità francese di tutto livellare in un tono di conversazione più o meno distinta.

Un nuovo periodico americano. — E' annunziata da parte dell'Università dello Iowa la pubblicazione di un nuovo periodico, *Philological Quarterly* che uscirà in quattro fascicoli trimestrali di circa ottanta pagine l'uno. Direttore sarà il prof. Hardin Craig capo della sezione di inglese alla Università. Il giornale si propone la pubblicazione di testi, di note, di recensioni e di articoli originali nei campi delle letteratura inglese, romanza, tedesca, latina, greca e comparata.

Villegas. — Subito dopo Pradilla (cfr. qui addietro, n. 2, p. 96), la Spagna ha perduto un altro dei suoi bravi pittori, e questo, notissimo e carissimo in Roma, dove visse il più e il meglio della sua vita: Villegas.

Nato in Siviglia, nella città cioè di Murillo, da modesti parenti, venne a Roma, giovanissimo, in pellegrinaggio di

arte, a Roma, dove vivevano allora Rosales e Fortuny, due egregi rappresentanti della scuola nazionale, cioè a fondo romantico. Stabilitosi in Roma, della quale si può davvero dire che fu amante riamato, nel 1898 vi fu nominato direttore dell'Accademia Spagnola di Belle Arti; e quando nel 1910 fu richiamato in Spagna a dirigervi il museo del Prado, il museo dove non son che capolavori, ben si può dire che il rimpatrio fosse per lui un esilio.

OPUSCOLI ED ESTRATTI

BRUNI B. — *Un Vanni Fucci michelangiolesco?*, p.p. (estr. dal *Bollettino Storico Pistoiese, XXII*) (Quel tormentato di destra che cerca fuggire mostrando le reni, nella scena violenta al lato destro del « serpente di bronzo » in uno dei triangoli della Cappella Sistina, dev'essere Vanni Fucci) — MONTI G. M. *Un « trionfo » napoletano della morte* (estr. dalla *Napoli nobilissima*, fasc. IX - X). Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 17 (Illustrazione minuta ed acuta d'un bassorilievo napoletano del 1361, raffigurante un trionfo della morte) — MOSCHINI V., *Le architetture di Pietro da Cortona* (estr. da *L'Arte*, a. XIV, fasc. V - VI) Roma, *Grafia*, 1921, pp. 9 (Pietro da Cortona « ci appare come un singolare ricercatore di *armoniosità*, un vero uomo della Rinascenza convertito al barocco.... Il maestro che ben poco ci appare come un rivoluzionario quando si considerino i suoi nessi colla tradizione, ci si manifesta come un grandissimo e profondo innovatore quando si considerino la singolarità e l'armoniosa bellezza delle sue opere concrete, il valore delle sue espressioni. Ora è proprio qui che in fondo consistono le rivoluzioni degli artisti: nelle espressioni concrete. Quando un problema di forma che già si era manifestato negli immancabili *precursori* giunge nella personalità di un artista a quella profonda concreta coscienza che è per sè soluzione, allora sorgono le opere d'arte e i valori estetici »). — STOCCHETTI F., *Béguins*, Napoli (*Minima*) 1922, pp. 64, L. 5. — RICHTER E., *Romain Rolland*, pp. 14 - *Henri Barbusse*, pp. 14 (estratti dalla *Germ. - Romanische Monatsschrift. XIII*) (Due profili, disegnati con mano sicura, dei due artisti e internazionalisti).

(Vengono segnalati in questa rubrica gli opuscoli ed estratti ricevuti dalla Redazione)

Gerente: Scipione Clarer Roma [illegible]

VOL. I. 15 MARZO 1922. FASC. 5.

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTI

DIRETTORE: CESARE DE LOLLIS - REDATTORE-CAPO: BRUNO MIGLIORINI

LA "FRANCESCA DA RIMINI„ DI G. D'ANNUNZIO

IL DRAMMA STORICO

Uno dei maestri di Gabriele d'Annunzio, e non il meno sentito, è Gustavo Flaubert, « quel grandissimo componitore di *décors* », com'egli lo chiamò una volta (1), avendo riguardo all'autore della *Tentation de Saint Antoine* e di *Salammbô*. E, se è impossibile nella personalità d'un artista isolare quanto costui debba all'influsso d'un altro, pure è evidente che l'istinto di preziosismo, che il d'Annunzio ebbe innato, trovò una sicura orientazione sulle tracce dell'autore della *Tentation*. Cominciò il d'Annunzio con « oziose esercitazioni di stile e di metrica » sul testo del Flaubert (quale *Donna Francesca*, IX, nell' *Isotteo - La Chimera*), e non solo in quasi tutte le sue opere echeggiò qua e là frasi della *Tentation*, ma sul modello dei *décors* Flaubertiani costruì i suoi drammi storici. In questo che io dico crederà forse di scorgere una contraddizione chi parta dal punto di vista della differenza esteriore tra un'opera come quelle del Flaubert citate, e un dramma. A parte *Salammbô*, si dirà, che ha la forma d'un romanzo, neanche la *Tentation* potrebbe propriamente chiamarsi un dramma; se mai, un racconto gestito, sul tipo della *Novella della vecchia* del Peele. Perchè è vero che Sant'Antonio, che è spettatore delle proprie visioni, dovrebbe essere indirettamente attore, volendo l'essenza stessa dell'opera consistere nella reazione di lui a quelle; ma facilmente si scorge come questa intenzione sia rimasta inerte, soffocata sotto la lussureggiante fronda delle visioni, sicchè — e qui sta la differenza sostanziale tra la *Tentation* e il *Faust*, del cui schema la prima risente — Sant'Antonio figura come un donatore *muto*, inginocchiato nell'angolo d'una sacra *conversazione*, o come l'esanime *Auditor* di una conferenza tusculana. Ma appunto questo, risponderò, è il carattere dei drammi storici del d'Annunzio, che cioè gli attori non sono tanto attori d'un dramma, quanto comparse d'una scenografia, e che

(1) Vedi *Pagine disperse* di G. D'ANNUNZIO, raccolte da A. CASTELLI, Roma 1913, pag. 453.

insomma l'interesse dell'autore è, anche qui, concentrato tutto nel *décor*. Questo è l'aspetto sotto cui van considerati i drammi storici del d'Annunzio, sotto pena di falsarne il significato. Sarebbe facile, accettando come buona la denominazione di « dramma » data ad essi, e traendone le conseguenze, dimostrare la loro assurdità, con paradossi alla Chesterton, quali potrebbero essere: « Un dramma è, per definizione, un conflitto di caratteri. Non è un conflitto fra il dobletto alla napolitana e la cataluffa alla siciliana, tra la tarantola di Puglia e il fuoco greco. Ma a leggere un dramma storico del d'Annunzio, ci si persuaderebbe del contrario. Un dramma — per servirsi delle parole del d'Annunzio — vale per la somma di vita *attiva* che contiene. Ma un dramma di questo poeta sembra debba valere per la somma di vita *passiva* che contiene: scenari, comparse, color locale ». Capovolgiamo i paradossi, e comprenderemo la natura dei drammi del d'Annunzio. E illustriamo con un paragone. I grandi drammaturghi elisabettani prendevano come argomento un fatto storico in considerazione del suo valore umano. La storia della duchessa d'Amalfi o di Vittoria Accoramboni commoveva il Webster non perchè Amalfi avesse una cattedrale del XIII secolo, o perchè il duca di Firenze vestisse di zetani; ma la storia della Pisanella commuove il d'Annunzio perchè le cortigiane di Venezia tenevano le gambe nude fuor di finestra per attirare i clienti, e perchè gli statuti marittimi del Medioevo contenevano tanti deliziosi nomi di monete e di misure. Shakespeare, nel *Giulio Cesare*, parla incidentalmente di zolfanelli, e nella *Novella d'inverno* colloca la Boemia sul mare. Un drammaturgo del tipo del d'Annuuzio, nonchè cadere in simili grossolani errori, sarebbe capace di dedicare una scena a dimostrarci come i Romani accendevano il fuoco, o a farci sapere con quali mezzi di trasporto i mercatanti arrivavano in Boemia. Tutto ciò significa, in primo luogo, una deficenza d'interesse etico da parte del d'Annunzio; e dire deficenza d'interesse etico e impossibilità di dar vita a un « dramma », è dir la stessa cosa. Nel d'Annunzio l'interesse pel *décor* (interesse sensuale) tien luogo dell'interesse etico. E, quanto al problema artistico individuale, ciò potrebbe bastare. Ma, volendo collocare quei drammi nell'ambiente in cui nacquero, ci vorrebbe un più lungo discorso. Chè è vero che un'opera d'arte non può risolversi nei suoi precedenti, come un uomo non si risolve nei suoi antenati: ma con ciò non si esclude che sia l'uno che l'altra abbiano una genealogia. Tracciar questa, nel caso nostro, equivarrebbe accennare per sommi capi lo svolgimento del romanticismo, specie la sua seconda fase, in cui da ingenuo diventò riflesso, in cui cioè le cognizioni positive e storiche reagirono sul modo di costruire le opere d'arte, sicchè s'ebbero il verismo e il preraffaelismo, quest'ultimo intento a riprodurre certi atteggiamenti esteriori delle opere antiche nell'illusione di coglierne insieme l'anima; l'altro, con l'elencare minutamente dettagli d'individui e di ambienti, illuso di poter dare il senso della vita.

Infatti i romanzieri veristi dell'ultimo secolo, appena introdotto un

personaggio in un ambiente e messolo dinanzi a un nuovo individuo, aprono una larga parentesi per descrivere il luogo e l'abbigliamento del nuovo personaggio. Quasichè il primo, deposti a un tratto i suoi interessi umani, si mettesse a far l'inventario dell'universo circostante. Ora, l'impressione naturale che ci dànno, p. es., i luoghi, è un'impressione complessiva, e non di dettaglio, è un'impressione di certi oggetti soltanto che ci colpiscono, e, occupando un posto eminente nel campo visivo, deformano, colla loro preminenza, tutto l'ambiente. In altre parole, chi vive è in uno stato psicologico attivo, seziona la realtà secondo il suo angolo visuale; ma l'individuo dei romanzieri veristi e dei preraffaeliti è uno specchio calmo e ricettivo degli oggetti che l'attorniano; non vive, ma è vissuto dall'ambiente (1). E tale è l'individuo dei drammi dannunziani.

Constatato come, per deficenza d'interesse etico, rimanga chiuso al d'Annunzio un vasto mondo di possibile poesia, vediamo in che consista la poesia del piccolo mondo di cui il poeta sensuale è signore, del mondo, cioè, delle apparenze esteriori. Una delle migliori riprove della potenza d'un'opera d'arte è di domandarsi, dopo un certo tempo che la si è letta, che cosa di lei ci rimanga impresso nella mente. Io ripenso ai *Promessi Sposi*, ed ecco che la fuga di Renzo, e la notte dell'Innominato, e quella mirabile descrizione dei primi sintomi della peste, per parlare d'alcuni punti soltanto, me le trovo incise nella memoria in caratteri indelebili, e quelle scene e quei personaggi vivono in me d'una vita che è la vita di tutti i giorni, astratti da modalità di tempo, di luogo e di costume. Ripenso invece alla *Salammbô* del Flaubert o alla *Francesca da Rimini* del d'Annunzio. Ed ho l'impressione confusa di molti eleganti manichini senza volto, di suoni uditi e non di parole, insomma d'una sontuosa coreografia, come d'uno di quegli ultimi lontani carnevali veduti in fanciullezza, ove tanti colori c'erano, e tanta gente si muoveva, e tante voci, ma quali? s'udivano. Un vago senso di *nostalgia* è quanto mi resta di quelle letture. *I Promessi Sposi* sono un romanzo storico. È anche *Salammbô* è un romanzo storico, e dramma storico è la *Francesca*. Ma il primo, per quanto forse il più accurato dal punto di vista della storia, ci presenta un fatto storico come un fatto umano, quale doveva apparire ai contemporanei, che non si distraevano dietro al costume che era, a quell'epoca, usuale, mentre oggi costituisce una curiosità, un *esotismo:* ciò appunto che attira degli artisti come il Flaubert di *Salammbô* e il d'Annunzio, ai quali il fatto storico non interessa per quel che ha d'umano e d'eterno, ma *per quel che ha di strano e di transitorio*. Uomini come il Manzoni ricercano nella storia *sè stessi*, uomini come il d'Annunzio vi ricercano *il diverso:* per questi ultimi, rituffarsi nella storia è uno dei modi di attuare l'*anywhere out of the world*. Ecco in che consiste la poesia di opere come i drammi storici del d'Annunzio: in quella vertigine patetica, nutrita di passione e di insoddisfazione, per ciò che non è e non sarà mai più, vertigine la

(1) Si spiega quindi come la reazione al verismo e al preraffaelismo si manifesti sotto specie d'impressionismo.

quale, secondo un noto verso latino — *tendentemque manus ripae ulterioris amore* — riecheggiato dal d'Annunzio (« La più gran gioia è sempre all'altra riva »), potrebbe chiamarsi *nostalgia dell'altra riva*.

In questo senso le due opere d'ispirazione storica del Flaubert, e i drammi del d'Annunzio sono, se si vuole, opere profondamente romantiche.

***

I drammi storici del d'Annunzio presentano tale uniformità nella loro struttura, che esaminando il modo con cui un d'essi è costruito, ci si rende conto del modo in cui nacquero gli altri. Parecchie ragioni mi suggeriscono di scegliere come dramma-tipo la *Francesca da Rimini*, sia perchè è il primo in ordine di tempo, sia perchè meglio riuscito, sia perchè il più ricco d'elementi di dimostrazione. Tratterò ora della sua genesi materiale, cioè delle sue fonti, distinguendo le fonti storiche dalle fonti del costume. In questo primo articolo tratterò della *Francesca* come dramma storico; in un altro prossimo, della *Francesca* come dramma d'ambiente, chiamando dramma storico quello il cui argomento è desunto dalla storia, a parte il fatto se esso tratti degli usi e dei costumi oltrechè delle imprese e delle passioni dei personaggi, e dramma d'ambiente quello che si preoccupa sopra tutto del color locale (1).

***

Una delle fonti storiche della *Francesca* fu già rilevata da Isidoro del Lungo (2), ed è il *Commento* del Boccaccio alla *Divina Commedia*, dal quale è ricavata la trama della tragedia, parte del dialogo fra Ser Toldo Berardengo ed Ostasio nell'atto I (scena III), l'esclamazione di Adonella (atto I, pag. 64 (3): « Quelli è colui che deve — esser vostro marito », e il finale dell'atto V. Altre fonti storiche sono: in primo luogo la *Storia di Rimini* del Tonini (vol. III); poi l'*Anonimo Riminese* in *Rerum Italicarum Scriptores*, il *Chronicon* del Cantinelli, Salimbene, oltrechè gli accenni a cose di Romagna sparsi nella *Divina Commedia*, con le relative postille; infine la cronaca del Matarazzo. Vediamo come il d'Annunzio si sia servito di queste fonti.

Nell'atto I, sc. III, Ostasio e Ser Toldo si consigliano sul matrimonio

(1) La *Phèdre* del Racine è, p. es., un dramma storico, ma non un dramma d'ambiente. La *Figlia di Jorio* del d'Annunzio sarebbe invece, secondo quella distinzione che adotto unicamente per ragioni di comodità, un dramma d'ambiente, ma non un dramma storico. La *Francesca*, tutt' e due.

(2) In *Medioevo dantesco sul teatro*, articolo apparso nella *Nuova Antologia*, 1° marzo 1902, pag. 26-27.

(3) Le citazioni delle pagine son fatte sull'edizione minore.

di Francesca. Dopo alcune battute, ove si riproduce quasi letteralmente il testo del Boccaccio, Ostasio prorompe: « Noi la daremo allo Sciancato, — per il soccorso di quei cento fanti... ». Si vegga il Tonini a pag. 126 del vol. III: « Quando Malatesta ebbe mandato il figlio Giovanni con cento fanti... In premio di che poi vogliono seguissero le nozze di costui con la sventuratissima Polentana ». Ciò che segue sta colla fonte in questo rapporto:

(*Francesca da R.*, atto I, sc. III).	(SALIMBENE, trad. Tarlazzi) (1).
... Quando io penso che quella — vedova Traversaria, — vecchia cagna rognosa, ha disposato, — dopo il nepote del Papa, il figliuolo — di Andrea re d'Ungheria...	Morto Tomaso da Fogliano, Traversaria passò a seconde nozze con Stefano figlio del re d'Ungheria.
... Ma noi siam qui, con questo — villan pugliese, — con questo Guglielmotto che si spaccia — per legittimo erede — di Paolo Traversari — e ci travaglia... (pag. 37: la mala genia — della schiava Pasquetta e del Pugliese).	Dopo la di lui (Stefano) morte, venne dalla Puglia in Ravenna un certo Guglielmotto accompagnato da una sua fantesca chiamata in pria Pasquetta, ma a cui egli impose il nome di Aica dicendola sua moglie e figlia di Paolo Traversari.
	(TONINI, III).
Malatesta è il maggior guelfo che sia — oggi in Romagna e il primo difensore — della Chiesa e il Pontefice l'ha in grazia, — e fu messo Vicario di Firenze — da Re Carlo.	*p. 119*: (*lettera del Pontefice diretta ai diletti figli il nobil uomo Malatesta e il Conte Taddeo di Montefeltro*); *p. 120*: Malatesta... fu messo Vicario di Firenze da Re Carlo.
... Guido da Montefeltro l'ha pur rotto — al ponte di San Procolo...	*p. 125*: (*sconfitta del ponte di San Procolo*).
... Guglielmino de' Pazzi l'ha respinto — a Reversano e l'ha costretto ancora — a cedere la Rocca di Cesena.	*p. 126*: (Malatesta) fatto capitano de' Cesenati, avendo saputo... che il conte Guido co' Forlivesi assediava il castello di Reversano, stimò dover correre in soccorso di quella terra. Ma mentre poneva ciò in atto, eccogli all'incontro Guglielmo de' Pazzi (2) co' Faentini che l'obbligarono a tornare a Cesena, la quale due dì dopo ebbe a cedere anche la Rocca.
... Ma quando nella Marca Anconitana — fece prigione il Conte Guido e il trasse — a Rimino con tutti i suoi?	*p. 124*: La cronàca Piacentina ci fa sapere come il 20 giugno 1271 il Conte Guido da Montefeltro avendo rotto la parte della Chiesa e di Re Carlo capitanata da Malatesta, la quale assediava certo castello nella Marca Anconitana, mentre credevasi in mano la vittoria, cadutogli il cavallo, fu esso stesso preso, e tratto vinto in Rimini con tutti i suoi.

(1) Do il testo di Salimbene nella traduzione di Antonio Tarlazzi (in *Atti e memorie della R. Deput. di Storia Patria per la Romagna*. 9. Bologna 1870, p. 37 segg.).

(2) *Guglielmino* de' Pazzi è in Giovanni Villani, e in Cantinelli.

Ma quando — ebbe intercette — le lettere segrete — di Balduino Imperatore a Re — Manfredi?

p. 115: ora avvenne che costui (Malatesta) ebbe intercette certe lettere che Balduino Imperatore di Costantinopoli dirigeva a Manfredi.

(Salimbene).

... L'imperatore Federigo... avea pur distrutto il seme — precipitando Aica Traversari — nella fornace ardente.

E di vero Federigo imperatore aveva preso Aica... gonfio d'ira indi contro il padre, la fece morire arsa in una fornace.

Et ecco un giorno viensene a Ravenna — una schiava Pasquetta col suo drudo — e dice: « Io sono Aica »:

Venne dalla Puglia in Ravenna un certo Guglielmotto accompagnato da una fantesca chiamata in pria Pasquetta, ma a cui egli impose il nome di Aica...

e trova un arcivescovo Filippo — che la dichiara legittima erede — e con l'investitura del ducato — e del manso la fa signora!

Lo stesso arcivescovo Filippo consentiva e furono a Guglielmotto consegnate tutte le possessioni, e i beni che furono di Paolo.

(Tarlazzi, cit., p. 45).

Et ecco — quell'immondo ladrone del marito — a capo della parte ghibellina — contro la casa da Polenta! O Ser — Toldo, ora noi facciamo fatti d'arme — contro Guglielmo Francisio bastardo — di pecorai.

(*Il Salimbene scambia Guglielmo Francisio marito di Aica vera figlia di Paolo col suo Guglielmotto.. Di Guglielmo Francisio ci restano memorie di suoi tentativi per ricuperare il dominio di Ravenna capitaneggiando i Ghibellini contro i Polentani Guelfi*).

A questo punto si attribuisce a Gianciotto Malatesta ciò che il Matarazzo (*Archivio Storico Italiano* XVI, 2) dice di alcuni personaggi perugini:

Et egli (Gianciotto) non si risparmiò ma fece — sempre gran prove — di sua persona, là, con un targone — in braccio et uno stocco;

(Matarazzo)

p. 49: cum uno taragone in braccio e una spada in mano andò verso il suo inimico.

e sempre nella calca — mettea quel suo cavallo — pezzato, ferocissimo animale — che dava al suo nemico quanto più — travaglio si poteva in modo che — sempre egli s'ebbe almeno almeno dieci — uomini sotto i piedi — del suo cavallo; e Stefano Sibaldo, — che gli era presso, dice — che quando lo Sciancato — fa fatto d'arme, è bello da vedere, — mastro di guerra grande in verità!

p. 51: Et lui, commo mastro de guerra, mettea il suo cavallo intra la maggiore prescia, urtando questo e quello; in modo che sempre almeno aveva dieci huomine de' suoi inimici in terra, sotto ai piedi del suo cavallo, quale cavallo era ferocissimo animale, e dava al suo inimico quanto più affanno poteva... e quanti homine mai vidino il Conte Agniolo, dicono che mai non fu visto homo armato in sella, che un aspetto mostrasse tanto vago a rimirarlo.

Parimente, nell'atto secondo, il d'Annunzio dà a Malatestino un tratto di ferocia di Simonetto Baglioni: p. 132 e 136: « Padre, datemi licenza — ch'io gli tagli la gola! *ecc.* »; « A ginocchi ho pregato il padre che —

mel lasciasse finire... il padre diniegava... ». Il Matarazzo, a p. 105: « Et finalmente, quello che più che tutti fu fiero e de animo terribile, cioè Simonetto, non se fidava de Jeronimo de la Penna; propuse de volerlo ammazzare... Et finaliter *chiese licenzia* a suo zio, cioè al Magnifico Guido, la qual cosa non lo consentì... e allora el forte Semonetto *se inginocchiò* avante a suo zio, *che li desse licenzia*; e lui non lo consentì, *ecc.* » Il d'A. ha preso pure dal Matarazzo (p. 74, *ecc.*) il verbo *saccomannare* (*Francesca*, p. 126, 81) non registrato nei lessici.

Deriva dal Cantinelli quel che il Giullare dice a pag. 27: « venni — a piedi dal castello — di Calboli, ov'è chiuso — Messer Rinieri e fa gran guarnimento — con più di settecento — fanti... »; e quel che dice Ostasio a pag. 30: « Chi vuol sapere — come Rinier da Calboli è provvisto — co' denari di parte geremea? »; e quel che dice Bertrando a pag. 43: « Guido da Montefeltro — cavalca contro Calboli — con mangani e trabocchi (1) ». Cantinelli (1278; aprile): « comes Guido de Montefeltro... fecit exercitum generalem supra castrum de Calbulo, in quo castro erant retrusi dominus Rainerius de Calbulo... habentes in ipso castro ultra quantitatem VII^c hominum proborum virorum ad defensionem. Cui domino Rainerio comune Bononie, quod tunc erat pars Geremiorum, dederunt XII millia libras Bononie ad hoc, ut ipse magnum apparatum faceret et maximum furnimentum poneret in castro Calbuli... Unde comune Forlivii fecit ibidem edificari VII manganos qui continue, die noctuque, iactabant in dictum castrum... ».

Il Cantinelli è pure la fonte originaria di alcune notizie che si leggono a pag. 43 della *Francesca*: « Gli usciti ghibellini di Bologna — con quelli di Faenza e di Forlì — fanno gualdane per tutte le terre; — guastano tutto col ferro e col fuoco »; « Hanno guastato al conte — Ugo da Cerfugnano — le terre di Rontana e di Quarmento ». Però in questo caso, più che il testo del Cantinelli (« et milites et populares partis Lambertaciorum Faventie commorantium, et milicia communis Forlivii equitaverunt versus montanam in terreno d. Ugolini Fantulini, et apud Rontanam et ad Quarnenti, et ibidem fecerunt multa incendia »), è vicino ai versi del d'Annunzio un passo del Torraca (*Le rimembranze di Guido del Duca*, articolo apparso nella *Nuova Antologia*, raccolto poi in *Studi danteschi*) ove si riferisce così il testo di quel cronista: « Ugolino da Cerfugnano nel '77 ebbe devastate le terre di Rontana e di Quarnento [si noti che il d'Annunzio ha: Quar*m*ento, a differenza del Cantinelli e del Torraca] da una spedizione di Faentini, di Ghibellini fuorusciti Bolognesi (Lambertazzi) e di Forlivesi ». Le altre notizie: « Hanno arso — Mon-

(1) *Mangani e trabocchi* si trovano sovente accoppiati insieme. Dato l'uso dannunziano di consultare i lessici (v. poi), quel binomio può essere stato ispirato al poeta dalla citaz. « *Ciriffo Calvaneo* 1. 19. Ed or facea far *mangani*, or *trabocchi* » che si legge nel Tommaseo-Bellini sotto la voce *mangano*; o anche dal passo citato da C. Ricci ne *L'ultimo rifugio* (che il d'Annunzio dovette consultare per questa tragedia) a pag. 2: « Ostasio.. si spinge sotto Belforte e l'espugna con *mangani e trabocchi* ».

tevecchio, Valcapra, — Pianetto, *ecc.* » provengono dalle aggiunte e modificazioni fatte dal Morantini al testo del Cantinelli: « Et habuerunt Valdoppiam, Valcapram, Montem-Veterem, *ecc.* ».

La fonte principale dell'atto secondo è la Cronaca riminese che si legge in Muratori, *Rerum Italic. Scriptores*, XV col. 895: « Misser Parcitade mandò ad Urbino al conte Guido che venisse in suo aiutorio.... E misser Parcitade non cominciava perchè aspettava il conte che venisse ». *Francesca*, p. 79: « Il Parcitade... aspetta — il soccorso da Urbino — »; p. 134: « ma — il vecchio Parcitade è ancora vivo — e aspetta l'aiutorio ».

Cron. rim.: « Ed ecco venire un asino per lo Campo del Comune, ragghiando dietro a un' asina... ». *Francesca*, p. 78: « È ancora sgombro il campo del Comune?... Oh, passa - un asino! »

Cron. rim.: « Misser Malatesta fe' due parti della gente sua: una parte, ciò fu i guelfi, li fe' ascondere dentro de le case, e gli altri con trombe e bandiere se n'andarono verso Verrucchio, et andarono tanto in quel dì, che giunsero la sera al Ponte del Maone, ch'è presso tre miglia. Quando venne mezza notte, tornaro verso la terra, e vennero alla Porta del Gattolo ». *Francesca*, p. 82: « È sempre — chiusa la porta del Gattolo? Sempre — chiusa. I nostri che vengon da Verrucchio, — ora saranno con trombe e bandiere — al ponte del Maone ». E p. 93: « Per ogni solaio abbiamo cento — tra balestrieri et arcieri, nascosti » (cfr. pure Tonini, III, 173, che riferisce un paragrafo del Branchi: « ... Io ho tenuto secretamente in casa 500 fanti atti, et li altri miei ho ordinato vadano verso Verrucchio ». Lo stesso Branchi, tra i « principali partesani » del Malatesta, nomina Oddo da le Caminate).

Cron. rim.: « E la gente di Misser Malatesta uscì fuora gridando: Viva Misser Malatesta e la Parte Guelfa, e muora Misser Parcitade, e i Ghibellini ». *Francesca*, p. 103: « Viva Messer Malatesta e la parte — Guelfa! Mora Messer Parcitade, e — i Ghibellini! »

Anche l'epiteto *Perdecittade* dato al Parcitade nell'atto IV (pag. 218) ci è riferito dallo stesso *Anonimo riminese*: « E partito che fu Misser Parcitade, e sua gente, andarono a San Marino: e quando il conte Guido li vide, gli disse: Ben venga Misser Perde-cittade ».

L'astrologo dei Malatesta (atto II) si conforma agli usi di Guido Bonatto, nominato a pag. 83. Di costui, messo da Dante nell'Inferno (XX, 118), dice il commento del Lana: « Fu indovino del conte di Montefeltro; e usava costui di stare nel campanile della mastra chiesa, e facea armare tutta la gente del conte predetto, poi quando era l'ora, e questi dava alla campana, e tutti salivano a cavallo e uscivano verso li nemici ».

A pag. 97, Paolo dice a Francesca: « Stemmo a oste — quaranta dì, con Guido di Monforte, — per prendere Cesena e le castella ». E Francesca: « Assai vi travagliaste ». Si vegga il Tonini, III, pag. 140: « Fu allora che all'esercito pontificio fu dato capitano Guido di Monforte, col quale il Conte (di Romagna) prese a travagliar da Ravenna e da Faenza le castella de' Forlivesi e de' Cesenati... Per ultimo, nel giugno dello

stesso anno (1283), il Conte, con l'aiuto di Malatesta podestà di Rimini, conseguì anche la città di Cesena ». È pure desunta dal Tonini (III, 174) la notizia della morte di Ugolino Cignatta, e ispirato dal Tonini è il passo a pag. 128: « L'anno volge — non lieto per la Parte Guelfa, dopo — la gran disfatta di Giovanni d'Appia — e la ribellione di Sicilia — all'Angioino... ». Chè il Tonini, dopo aver ricordato la battaglia di Forlì, 1 maggio 1282, in cui fu sconfitto Giovanni d'Appia, conclude a pag. 139: « Ognuno poi sa che poco prima, cioè l'ultimo di marzo, era seguìto in Palermo il tanto noto macello di Francesi conosciuto col nome di Vespro Siciliano. Sicchè pe' Guelfi questo fu anno di tristissima ricordazione ».

A Paolo Malatesta, oltre alle caratteristiche desunte dal commento di Benvenuto da Imola e dall'Ottimo al canto V dell'Inferno (Benv.: « Paulus... deditus magis ocio quam labori ». Ottimo: « Paolo... acconcio più a riposo che a travaglio ». *Francesca*, atto IV, pag. 213: « et ora meglio piacegli oziare — che travagliare ») se ne dànno altre proprie di Guido Cavalcanti e di Dante. Così a pag. 165: « come leggiadrissimo — e parlante uomo ch'egli è molto ». Cfr. Boccaccio, *Dec.* VI, 9: « Fu egli leggiadrissimo e costumato, e parlante uomo molto ». A pag. 166: « pareva solitario, e un pochettino disdegnoso ». Anche questo tratto è del Cavalcanti: « sdegnoso e solitario » (Compagni, *Cronaca* I). Anche Dante era « alquanto schifo e isdegnoso » (Giov. Villani, *St.* VIII, 49). Pure un verso di Cino da Pistoia (« Tutto ciò che altrui piace a me disgrada ») è messo in bocca a Paolo, con leggere varianti (atto III, sc. V): « Mi fu a noia e spiacque — tutto ch'altrui piaceva ». Charles Yriarte (*Un condottiere au XV siècle. Rimini;* Paris 1882, pag. 34) sospetta che Paolo abbandonasse l'ufficio di capitano del Popolo in Firenze per « rejoindre sa belle-soeur » (anche il Ricci cit. riferisce questa ipotesi). Pagina 164: « E Bernardino della Porta — da Parma, che hanno eletto — in suo luogo... » Sia il Ricci che il Tonini (*Memor. istor. intorno a Francesca da R.*) rimandano a Sc. Ammirato che nel lib. III ricorda che avendo il primo di febbraio (1283) domandato licenza Paolo Malatesta da Verrucchio capitano del Popolo di andarsene a casa, fu eletto per tutto aprile in suo luogo Bernardino della Porta da Parma (v. pure *Francesca*, pag. 222). Ciò che il mercatante (atto III, sc. III) racconta del soggiorno fiorentino di Paolo, è ispirato dalle *Storie* di Giov. Villani (VII, 89). Per « il musico Casella da Pistoia — maestro d'intonare le canzoni — d'amore » (p. 167), il d'Annunzio si è servito quasi delle stesse parole del commento alla *Commedia* dell'Anonimo Fiorentino: « Fue Casella da Pistoia grandissimo musico et massimamente nell'arte dello 'ntonare ». Per ciò che Paolo dice di Dante, a pag. 191, si vegga la *Vita di Dante* (paragrafo 8) e il *Compendio* (16) del Boccaccio.

Il Tonini è largamente utilizzato anche nell'atto IV. Così a pag. 210: « il vecchio Parcitade... il vecchio avaro lercio — che fuggendo portò seco anche certi — privilegi e ragioni del Comune — di Rimino ». Il Tonini (III, pag. 174) cita Ubaldo de' Branchi: « Ms. Parcitado... portossi certe

rasone et privilegij che lui hauea in mano di quelli del Comune d'Arimino, i quali non volse mai restituire ». Così a pag. 212: « Omai nessun vento — ricaccerà tra le pietre di Rimino — il mal seme. E da tutta la Romagna — Dio lo disperda in quest'anno sanguigno, — se a Lui piacque che il dì primo di Pasqua — Gli fosse celebrato per i Guelfi — da Calboli col sangue ghibellino, — d'Aldobrandin degli Argogliosi! Papa — Martino è morto e Re Carlo gli andò — innanzi in Paradiso. Mal per noi! ». Il Tonini, a pag. 141: « Cominciò luttuoso il 1285 per la morte di Re Carlo d'Angiò.. alla quale tenne dietro... quella di Papa Martino... Ma in Romagna s'udì con orrore che a' 25 di marzo, il dì primo e solenne di Pasqua, i Guelfi da Calboli ebbero ucciso in Forlì il Ghibellino Aldobrandino Orgogliosi ». Prosegue il testo della *Francesca*: « Questo Pietro di Stefano che Onorio — ci manda per Rettore — non mi par nostro amico, — e non dei Polentani.. ». Il Tonini, a pag. 144: « Montato sull'apostolico seggio Onorio IV, venne Conte per esso in Romagna Pietro di Stefano *ecc.* Siffatto procedere del conte non poteva piacere ai maggiori Baroni della Provincia *ecc.* » E a pag. 218: « Non son due mesi che a Cesena il padre — ha scampata a miracolo la pelle — dall'ugne di Corrado Montefeltro, — e Filippuccio bastardo è ancor vivo! » Il Tonini, a pag. 141: « un grave pericolo corso da Malatesta nel luglio 1285 nella città di Cesena, quando un tal Filippuccio bastardo del fu conte Taddeo con alquanti famigli del Conte Corrado da Montefeltro... tesero brutta insidia alla persona di lui, *ecc.* ». Frate Alberigo, nominato a pag. 218, noto a tutti i lettori di Dante (Inf. XXXIII, 118), è detto « cavalier Gaudente » anche dal Tonini III, 141. Altre reminiscenze dantesche sono l'arcivescovo Bonifazio (*Franc.* p. 10; cfr. *Purg.* XXIV, 29-30), il re semplice Arrigo d'Inghilterra (*Franc.* p. 20; cfr. *Purg.* VII, 131, e Giov. Villani, *St.* V, 14), Ghisolabella de' Caccianimici (*Franc.*, p. 13; cfr. *Inf.* XVIII, 55), nonchè il « Ma vedo pur con l'uno » di pag. 134 (cfr. *Inf.* XXVIII, 85). I particolari della morte di Montagna son quelli dati da Benvenuto, nel commento al canto XXVII dell'Inferno. (1)

Fin qui le fonti propriamente storiche. E l'uso che ne fa il d'Annunzio non è molto diverso da quello che avrebbe potuto farne un qualsiasi drammaturgo che si fosse messo a trattare il medesimo soggetto. Ma non di sole fonti storiche parla il d'Annunzio nella nota alla sua tragedia; di queste altre parlerò in un prossimo articolo.

MARIO PRAZ

(1) Le reminiscenze dantesche son messe in luce specialmente da Ireneo Sanesi in *La Francesca da R. di G. d'Annunzio* (*Cronache della civiltà elleno-latina*, Anno I, n. 9-14, pagina 10 e segg.).

L. M. REZZI

E LA FINE DELLO STATO ROMANO

Il 17 novembre 1848 sulle scale del vecchio palazzo della Cancelleria cadeva, colpito da mano omicida, il conte Pellegrino Rossi e con esso cadeva uno Stato — lo Stato Romano — e si chiudeva un periodo storico.

La compagine dello Stato Romano non era mai stata in verità troppo salda; tuttavia alcuni secoli di storia vissuta entro i medesimi confini politici avevano finito col dare un fondo di coscienza comune alle provincie che ne facevano parte. E Roma, pur non perdendo quella qualità di capitale del mondo che fin dai suoi tempi le riconosceva il Montaigne, aveva innegabilmente accentuato, in processo di tempo, il suo carattere di città e di capitale della Media Italia, specialmente dalla seconda metà del secolo XVIII; da quando la maggior parte dei Papi e la totalità dei Pii — da Pio VI a Pio IX — eran tutti venuti dalle provincie dello Stato stesso.

Veramente fra le provincie del versante Tirreno e quelle del versante Adriatico il crinale degli Apennini stabiliva un divario assai maggiore della distanza che effettivamente le separava. Nella regione non ricca, prevalentemente montagnosa e a coltura estensiva che comprendeva la parte di qua dall'Apennino le popolazioni agricole, strette nelle angustie del bisogno quotidiano, vivevano in un lealismo senza interrogativi e senza rivolte, e i pastori, che dai monti della Sibilla scendevano ogni anno lungo le antiche strade in Maremma, guardavano con devota ammirazione alla linea della cupola di S. Pietro che, nei tramonti invernali, quando soffia la tramontana, si disegna sull'orizzonte puro dell'Agro come il padiglione del Pastore supremo.

C'era sì in fondo a quel mare ondulato di colline, ch'è la campagna di Roma, una linea scintillante — la linea del mare vero — ma quel mare batteva su una spiaggia deserta, desolata dalla malaria e a cui il vento del largo non portava quindi gli spiriti di novità che recava invece alle più felici e portuose spiaggie della Toscana sopra Livorno e della Liguria.

Altra cosa era di là dell'Apennino. Là il mare, su cui sboccavano le brevi vallate, era veramente il principio d'ogni attività e d'ogni vita. Alle

fitte popolazioni litoranee esso portava conoscenza di terre lontane, notizia d'idee nuove, di usi diversi, una maggiore individualità, un costume più franco: e da Pesaro in su dominava le strade soleggiate della Romagna l'alpestre profilo della libera comunità di S. Marino. Poi le comunicazioni erano più rapide: dalle legazioni di Ferrara e di Bologna si passava, con poche ore di posta e senza il valico di monti, come era invece necessario per recarsi alla Dominante, nel Dominio Veneto da una parte, nel Milanese, attraverso i Ducati, dall'altra.

La valle del Po ha sempre costituito una reale unità geografica e, per quanto riguarda sopra tutto le due nominate legazioni di Ravenna e di Bologna, quell'unità geografica veniva a contrasto con l'unità politica che le univa invece a Roma. Il periodo rivoluzionario doveva servire ad accentuare quel contrasto. Fino dal primo momento Bologna e Ferrara fanno parte di quella Repubblica Cispadana che era destinata a comprendere appunto le provincie di qua dal Po e che non tardò a fondersi con la Cisalpina, gravitando verso quello che era il suo centro naturale, Milano. E in quel nesso esse rimasero per tutta l'epoca Napoleonica, sia che si chiamassero Repubblica Italiana o poi Regno d' Italia, a cui nel 1808 dovevano aggiungersi anche le Marche fino al Tronto.

La rivoluzione che Roma ebbe nel 1798 non ha nessuna relazione, almeno essenziale, con quella che contemporaneamente s'era verificata oltre Apennino, e in tutto il periodo che seguì poi, sia come capitale del ridotto Stato della Chiesa che come seconda città dell'Impero, Roma si restringe a una vita a sè che non esce quasi dall'ambito delle sue mura. Sì che, venuto il momento della restaurazione, dove la sutura nel ricomposto corpo dello Stato Romano riuscì più difficile e restò più visibile fu appunto fra le due parti, delle provincie Adriatiche da un lato che, proseguendo un processo già del resto iniziato, avevano più respirato dei tempi nuovi e più s'erano orientate verso la valle del Po, e le provincie Tirrene dall'altro, che avevano invece seguitato a gravitare tradizionalmente verso la valle del Tevere e Roma. L'accentramento statale che coincise con la restaurazione e che, in uno Stato come quello della Chiesa, non poteva significare che accentuazione del suo carattere teocratico ed esclusione quindi dei laici dalle supreme cariche governative, doveva riuscire tanto più insopportabile alla borghesia nata dalla Rivoluzione e che, specialmente nelle Legazioni, vedeva diminuite le sue libertà e le sue « possibilità » proprio quando, dal regime del Regno Italico, aveva imparato a governarsi da sè. Di qui un certo vento di fronda verso la Dominante e, nello spirito pubblico, un aggravamento di quella differenza d'orientazione che, già sensibile per altri segni, più chiaramente doveva manifestarsi nel '30 e '31, quando il crinale dell'Apennino segnò confine fra territori obbedienti e ribelli.

Ma, rivoluzionarie in politica, le provincie Adriatiche erano conservatrici in letteratura. Sotto questo punto di vista gli Stati della Chiesa costituivano anzi, tutti insieme, una vera unità, e Roma riassume i carat-

teri ed esprime la temperie letteraria delle provincie di cui è la Dominante, in netto e aperto e anche acerbo contrasto con quello che contemporaneamente poteva delinearsi nella « Gallia Cisalpina ».

Le divisioni politiche non avevano, in Italia, perduto ogni valore e ogni significato, sia pure che s'avviassero a perderlo. C'erano industrie che dovevano la loro esistenza alle barriere doganali e scuole che dovevano la persistenza e la sopravvivenza dei propri caratteri a quella dei confini politici che attraversavano la penisola.

Una di tali scuole era quella che faceva suo centro a Roma, ma che più che un confine regionale strettamente inteso, come poi ebbe voltata la metà del secolo, ne aveva appunto uno politico. In questa scuola gli originari di Roma e del Lazio non hanno, nella prima metà del secolo XIX, che una parte secondaria: i principali vengono di fuori e proprio dalla riva Adriatica, donde la Romagna che, per bocca del suo vecchio poeta, doveva dare ai Classici, col sermone della Mitologia, il programma di difesa contro « l'audace scuola boreale », mandava il genero del poeta stesso, Giulio Perticari il teorico del volgare illustre, a porre, col *Giornale Arcadico* (1819), una pietra di « quell'antimuro », come si esprimeva il Giordani, « opposto in Roma alle moderne stravaganze letterarie ». E col Perticari era Salvatore Betti, oriundo della « ragguardevole terra d'Orciano nel ducato d'Urbino » e autore dell'illustre Italia. Terzo fra questi « dittatori » dell'opinione pubblica ha luogo Luigi Maria Rezzi professore nell'archiginnasio Romano dal 1820, ma Piacentino di nascita.

Perchè per la sua crociata in difesa della Gerusalemme del classicismo, Roma non disdegnava le truppe ausiliarie che potevano offrirle i Ducati, e da Modena verrà quindi il Poletti, il ricostruttore di S. Paolo che somiglia più una splendida Terma imperiale che una Basilica cristiana, come da Piacenza L. M. Rezzi l'impeccabile traduttore d'Orazio.

Ho accennato che la crisi interna che travagliava politicamente lo Stato Pontificio ebbe la sua manifestazione più acuta nel 1831, quando l'Apennino, *grosso modo*, segnò lo spartiacque della reazione e della rivoluzione. Il monaco Camaldolese di Belluno che salì alla Sedia Apostolica proprio nel colmo di quella crisi — Gregorio XVI — non era l'uomo più adatto per risolverla, nè per dissipare le ostilità e le diffidenze che le Provincie nutrivano per la Dominante. Ma quando alla sua morte gli fu eletto successore, il 16 agosto 1846, il cardinale Gio. Maria Mastai di Senigallia, la crisi si potè subito dire virtualmente risolta: in attesa d'una più vasta fusione, le varie provincie si saldano fra loro e si sentono Stato e, per la prima volta, la Dominante, in attesa essa stessa di più alti destini, diventa l'acclamata capitale di quello Stato e ne assume le funzioni. Pio IX, pur coi tentennamenti caratteristici del suo temperamento, portava infatti con sè sul trono pontificio, per quanto toccava lo Stato della Chiesa, le idee e i programmi della classe intellettuale — come ora si direbbe — di quella parte degli Stati che fin'allora era stata tenuta e s'era tenuta in disparte. Non per nulla egli era nato a Senigallia ed era

stato vescovo di Imola. E con lui e per lui le provincie Adriatiche passano alla testa della direzione della politica dello Stato Romano e sono responsabili, si può dire, di tutto quel periodo che si chiama costituzionale e che va fino appunto alla morte di P. Rossi.

Questo aspetto della questione, e cioè la parte predominante e quasi esclusiva che Marche e Romagna assumono nella politica e nello sviluppo costituzionale dello Stato Romano, nei due anni precedenti la Repubblica, non è stato mai rilevato a bastanza. E pure esso costituisce il *punctum saliens* del momento. Basta ricordare alcuni dei nomi dei Presidenti del Consiglio di quel tempestoso periodo — Mamiani, Fabbri, lo stesso P. Rossi — e quelli degli uomini più in vista, dal Pantaleoni al Farini, dal Pasolini al Marchetti, dal Marchetti al Morichini. Essi furono, se mi si può passare il termine, i Girondini della Rivoluzione Romana; e come tali destinati fatalmente, come furono, a essere superati. Disciplinati, per la classe cui appartenevano o per abito professionale, in politica, come moderati in letteratura, non avversi in modo assoluto al regime e pure desiderosi e fautori di riforme, ma senza uscire dai termini della legalità, essi si fermavano a un giusto mezzo che, sempre difficile, ma possibile in tempi ordinari, era fuori della possibilità e della realtà in quelli in cui si trovavano a vivere.

Molti di essi avevano fatto la rivoluzione, ma nella loro gioventù; e se il Bolognese Pellegrino Rossi aveva steso e ispirato, ma trenta e più anni innanzi, il famoso proclama che è veramente il primo proclama d'*unità*, il conte Mamiani di Pesaro aveva preso parte a quella rivoluzione del '31 che fu un tentativo ben circoscritto di costituire niente più che uno *Stato delle Provincie Unite* dell'Italia del centro.

Per ciò, per quanto riguarda le questione Italiana, essi erano federalisti, ed il loro fu quindi l'estremo tentativo di dare una consistenza e una vita allo Stato Romano.

Con l'uccisione di Pellegrino Rossi tutto questo viene a cadere. La febbre di sviluppo che contradistingue il periodo costituzionale finì di consumare rapidamente le forze conservatrici già esigue dello Stato Romano come tale, e quello che poteva segnare il principio d'un'êra nuova fu, invece, per lo Stato stesso, *causa mortis*.

Alla scomparsa di Pellegrino Rossi seguono, fra la fine di quel Brumaio torbido e il principio del successivo Ventoso, alcuni mesi pieni di confusione e d'incertezza che segnano, momentaneamente, il trionfo d'una demagogia senza freno. Il potere dalle mani di un governo comunque responsabile rischia di cadere in quelle dei circoli locali. E i cortei a lume di fiaccola la sera stessa dell'uccisione del Rossi, e sotto la casa dell'estinto a palazzo Salviati, l'attacco al Quirinale, la fuga di Pio IX, gli attentati non infrequenti alla vita dei privati conferiscono a questo periodo di transizione un'aria di famiglia con la più grande Rivoluzione. Ma all'uscire dall'inverno le nebbie sanguigne che avevano aduggiato i moti locali si dissipano come per incanto e il fiume della rivoluzione si

snoda finalmente limpido e chiaro sotto la gran luce dei cieli primaverili.

Ai 5 di marzo, per la porta del Popolo era arrivato in Roma Giuseppe Mazzini, col senso di entrare « nel tempio dell'umanità »; la sera del 27 aprile, per il grand'arco di Porta Maggiore, entra Giuseppe Garibaldi con la sua legione e due giorni dopo sfilano per la prima volta lungo le vie di Roma i Bersaglieri del Manara.

Comincia allora il periodo eroico della Rivoluzione di Roma, che doveva durare quanto una primavera. Ma la Roma di quell'unica primavera ha ben poco di comune con quella che aveva chiuso il suo ciclo l'autunno innanzi con la caduta del Rossi.

Quei pochi mesi sono bastati a mutare tutto nella scena politica. Non solamente sono cambiate le persone dei dirigenti, ma sono cambiate, e radicalmente cambiate, le loro mentalità e le loro attitudini, la loro finalità e la loro provenienza: perfino l'età media di tutti e di ciascuno.

Gli uomini che abbiamo visto primeggiare nel periodo costituzionale sono, per la maggior parte, uomini con un'alta posizione sociale e con una professione determinata e rispettabile: medici sono il Pantaleoni e il Farini, conti il Campello e il Pasolini, marchese Terenzio Mamiani. Ma sarebbe difficile, anche con la migliore volontà del mondo, precisare quale titolo o almeno quale delle « rispettabili » professioni potrebbe attribuirsi al Garibaldi *guerrillero*, al Mazzini cospiratore.

Alle *professioni* sono successe evidentemente le *missioni*.

E quanto all'età, basterà ricordare a lato alle canizie del Fabbri e del Rossi la piena virilità dello stesso Mazzini e le irrompenti giovinezze del Masina e del Bixio.

Perfino le donne sono mutate. Il prototipo della donna, che alla Roma delle riforme e della costituzione s'era andata preparando pur nel periodo Gregoriano, era stato ed era rimasto la moglie d'un principe Romano — Guendalina Talbot — ma ora ad assistere i feriti delle battaglie alle mura, nei vecchi ospedali Romani e in quello insediato nel bel Quirinale, donde era fuggito il Pontefice, verrà dal quadrivio di Parigi la tragica bellezza di Cristina di Belgioioso attorno a cui aleggiavano ancora i rancori poetici di A. de Musset, e dalla lontana America l'inquieto spirito di Margaret Fuller, che qui in Italia e a Roma doveva trovare la patria dell'anima e il segreto dell'amore.

Ho rilevato la prevalenza che nello sviluppo della Roma costituzionale del '47-'48 avevano avuto le provincie adriatiche — Marche e Romagna — ma i motori e gli attori principali del periodo repubblicano saranno invece i venuti dell'ultim'ora, principalmente Liguri e Lombardi: si chiameranno Mazzini e Garibaldi, Bixio e Mameli, Medici e Manara. E coi Bersaglieri di Manara, con l'inno di Mameli, con le camicie rosse della legione di Garibaldi — Garibaldi che cavalca avvolto nel suo bianco *poncho*, seguito dal moro Aguyar — con la Belgioioso e la Fuller, con

quell'insieme di *bohème*, di eroismo e sopratutto di trionfante e vitale giovinezza, entra per la prima volta nella classica cerchia delle mura Aureliane un elemento nuovo: il Romanticismo.

La Repubblica Romana è perciò appunto il capolavoro di Giuseppe Mazzini — questo Romantico della politica — e segna, per esprimerci con una metafora, il prevalere momentaneo dello spirito Tirreno su quello Adriatico.

La Roma classica e un po' togata del Mamiani e del Rossi è ancora la capitale dello Stato Romano, ma la Roma della primavera del '49, la Roma romantica, radicale e cosmopolita di Mazzini più ancora che la futura capitale d'un' Italia « una e indivisibile », è veramente – come egli stesso avrebbe detto — « il tempio dell'umanità ».

Quella era il portato dello sviluppo normale dello Stato Romano, questa era venuta a inserirsi nel corso della vita cittadina senza rapporti, almeno percepibili, con l'immediato passato e nè pure con l'immediato futuro; ed è perciò che, al principio dell'estate, essa disparve come una meteora senza lasciar tracce nel cielo su cui aveva brillato brevemente con tanto splendore.

* * *

Quella che seguì poi, la Roma della restaurazione e della reazione che vivacchiò assonnata ancora vent'anni fra le magre vigne e gli orti che le facevano corona dai colli entro la vasta cerchia delle mura Aureliane, se non ebbe il benchè minimo nesso con la Roma che aveva sparso il suo sangue sull'eroico Gianicolo, non rinnovò nè pure quella che nel novembre del '48 era caduta con Pellegrino Rossi.

Ho detto che con la nomina di Pio IX s'era momentaneamente composto il dissidio ch'era esistito, nel mezzo secolo innanzi, fra la Dominante e le provincie, ma la restaurazione del luglio '49 doveva rinnovare quel dissidio e renderlo insanabile. Gli elementi moderati delle provincie Adriatiche, che avevano costituito la spina dorsale dell'esperimento costituzionale di Pio IX, se per la massima parte s'erano tirati in disparte quando, dopo la morte del Rossi, era prevalsa in Roma la parte radicale e s'era decretata e attuata la decadenza del regime, non erano d'altro lato minimamente disposti a coonestare con la propria collaborazione l'indirizzo reazionario che contradistinse la restaurazione fino dai primi suoi atti. Di qui, come abbiamo accennato, la rinnovazione del dissidio e l'alienazione definitiva delle provincie d'oltre Apennino che per ciò appunto si può dire cessino virtualmente di far parte dello Stato Romano già dieci anni prima che re Vittorio sbarcasse ad Ancona per discendere al Tronto.

È così — come abbiamo detto a principio — che con l'uccisione di Pellegrino Rossi cade uno Stato e si chiude un periodo storico. Superata la eterogenea parentesi repubblicana, Roma non è più la Dominante

dello Stato Pontificio e non ancora la splendida capitale d'Italia. Essa ondeggia in quell'ultimo ventennio fra la sua vocazione d'universalità e la sua condizione naturale che, prescindendo dai titoli storici, è la condizione di capoluogo d'una provincia povera: fra capitale del mondo e capoluogo del Lazio.

E non è senza significato e senza motivo che Pio IX, abbandonati i suoi ministri Italiani — un Mamiani, un Farini, un Minghetti — si restringa fra un ministro oltramontano e uno dei monti del Lazio: il Belga De Merode e il « Ciociaro » Antonelli.

Luigi Maria Rezzi, che abbiamo già ricordato e di cui Francesco Picco ha recentemente tracciato una accurata biografia in un volume della *Biblioteca storica Piacentina* (1), è appunto un uomo rappresentativo del periodo che abbiamo cercato di riassumere. Coetaneo ed amico di Pellegrino Rossi, legato al Giordani, di cui poteva considerarsi in Roma il magnifico ambasciatore, nell'età Gregoriana questo ex - Gesuita piacentino, professore dell'archiginnasio, che « magnificava — come poi dirà *aptis verbis* un suo degno scolaro, il Cugnoni — l'antica maggioranza dell'Italia sulle altre genti », poteva passare anche per un innovatore. E di fatti egli per educazione, per relazioni, per temperamento apparteneva in realtà a quel partito moderatamente liberale, uscito dall'età Napoleonica, che in Roma e sopra tutto nelle Legazioni, a cui per la nascita egli era più affine, guardava ai tempi nuovi.

Naturale quindi che, quando quel partito, con la nomina di Pio IX, salì al potere, egli fosse portato in prima linea. Era forse un po' tardi per il tranquillo retore mutare le aule pacifiche della Sapienza e quelle ancor più silenziose della sua Corsiniana con le sale rumorose delle assemblee, e dei comizi politici; ma il Rezzi, tempra evidentemente tenace, non si tirò indietro. Fu consigliere del ricostituito Consiglio Comunale di Roma, preposto alla Istruzione Pubblica, poi deputato al primo Parlamento dello Stato Romano.

Gli atti suoi più importanti in questo breve periodo di vita politica furono un discorso solenne tenuto all'università in occasione della venuta in Roma dell'apostolo dell'idea federale, il Gioberti, e una missione a Gaeta per indurre il Papa, che s'era colà rifugiato, a tornare in Roma. Quando però nel febbraio '49 venne proclamata la Repubblica, l'ab. Rezzi, costituzionale in fatto di lingua come purista in politica, sentì — giustamente — che era venuto il tempo di tirarsi in disparte: e lo fece con discrezione, senza che nessuno forse avvertisse troppo la sua mancanza. La gran luce repubblicana di quell'unica primavera non sentiva evidentemente bisogno della modesta lampada del retore.

Ma sarebbe stato curioso vedere come l'abate Rezzi, lui che doveva consacrare il suo odio ai Romantici fino nel testamento, avrebbe esercitato la sua acuta censura — letteraria s'intende — sui bollettini e i proclami

(3) F. Picco, Luigi Maria Rezzi, Maestro della « Scuola Romana », Piace

che il grande Romantico, Giuseppe Mazzini, si preparava a lanciare dall'alto del Campidoglio.

*
* *

La modesta lampada che era ormai risultata superflua nella luce della Repubblica tornò invece a parer troppa nelle tenebre della reazione che seguì poi. Dava fastidio a chi voleva dormire e s'affrettarono a spengerla. Vuol dire, fuor di metafora, che il Rezzi per le sue idee liberali fu collocato nel '51 a riposo e allontanato dall'insegnamento: quell'insegnamento che rimane certo il suo maggior titolo di gloria. Egli doveva possedere in grado eminente la tempra — che è dono rarissimo — del maestro vero; e lo testimonia la gratitudine e la dichiarazione esplicita dei molti discepoli. E così l'opera sua fu veramente efficace nel confermare Roma in quella che era del resto la tradizione sua naturale: la tradizione classica.

E certo l'influenza sua personale è evidentissima anche in qualcuno dei suoi discepoli; sopra tutto in quello che ne fu poi il panegirista ed esecutore testamentario, il Cugnoni: anche lui, come il maestro, insegnante d'università e Bibliotecario d'una casa principesca.

Altra cosa è l'affermare che derivi dal suo insegnamento quella scuola di poeti che, voltata la metà del secolo, fu riconosciuta per alcuni decenni col nome di Scuola Romana e che, a differenza che nel periodo precedente, fu circoscritta in termini strettamente provinciali e quasi di città. Se si può dire che la Scuola Romana più che un insegnante e un maestro abbia, in quel che ha di meglio, un ispiratore, un Dio velato, questo è Giacomo Leopardi: e cioè il più grande rappresentante, l'aquila, per così dire, della tradizione classica di quello stato di cui Roma era la morente capitale.

La stessa condizione di questa scuola di poeti morti per la maggior parte giovani e prigionieri entro la muraglia di Cina che il Governo Pontificio aveva alzato attorno a Roma, permette un paragone col Recanatese. Del resto la grande parentesi romantica della Repubblica non aveva non potuto lasciare qualche traccia.

Anche dal Pincio dove, passata la bufera, i Romani erano tornati a passeggiare, nei pomeriggi soleggiati, fra le architetture classiche del Valadier non si poteva non distinguere l'opposta collina e non ricordare. Qualche riflesso dei tramonti che s'accendono alle spalle dell'eroico Gianicolo passa quindi anche nelle forme marmoree di questi poeti nei quali domina una poco classica ansietà e il senso assillante della morte.

Quel che manca e di cui s'avverte il difetto in questi poeti è appunto la gioia e l'abbandono del canto a piena gola: c'è sempre in tutti qualche cosa di contenuto, di non spiegato e di gracile, di prigioniero e di mortificato, con l'ansietà di una luce di cui si sente piuttosto il tormento che non la gloria dell'attingimento e la gioia del possesso. C'è la malinconia

profonda di quei trilli che all'alba si levano isolati e interrotti dalle macchie ancora invisibili lungo le rive dei fiumi, prima che il sole si levi e le scopra col suo occhio di fiamma.

Ed è perciò che, a prescindere dal suo valore, quella poesia attenuata e senza gli splendidi colori del giorno è così rappresentativa di quel ventennio crepuscolare sospeso fra il ricordo d'un immediato passato eroico e il presentimento d'un grande futuro; di quella Roma, sequestrata dalla vita, che limitava ormai il suo orizzonte terreno al profilo azzurro del Soratte e a quello dei Colli Laziali, ma si sprofondava nelle Catacombe e si slanciava verso il cielo con la colonna dell' Immacolata, che si concedeva fra le sue vigne e i suoi orti un'ultima ora di sonno e di sogno, avanti che lo squillo della Realtà violasse il cerchio incantato delle sue mura.

EMILIO RE

LASCIATECI LA SCUOLA!

In Italia, nessuno crede più, da un pezzo, nella cosiddetta letteratura comparata. Contro di essa, cose belle, perchè definitive, ha detto implicitamente e esplicitamente Benedetto Croce; e ne ho toccato più volte anch'io, l'ultima, non molto tempo fa, nella *Rivista di Cultura* del 30 aprile 1921, a proposito della *Revue de littérature comparée* iniziata da due valenti studiosi francesi: F. Baldensperger e P. Hazard. In termini semplicissimi, la questione sta così. L'opera letteraria, in quanto opera d'arte, cioè esteticamente considerata, sta assolutamente a sè, e non è suscettibile di comparazione. La *storia* della letteratura, anche quando nominalmente limitata a una sola letteratura, è sempre necessariamente comparata. Precisamente come sempre comparata è la storia politica. O come scrivere un solo capitolo della storia d'Italia, medievale e moderna, senza girar gli occhi attorno sul resto d'Europa?

Ma ecco che l'Università di Roma, la quale non ne sentiva punto il bisogno, si vede, per vie inopinate, regalata una cattedra di letterature italiana e francese comparate, una cattedra, cioè, che ricorda quella che la Facoltà di Lettere volle abolita nel 1906, e che non può non fare *double emploi* e con quella di storia della letteratura italiana e con quella di storia della letteratura francese, esistenti ambedue nel nostro Ateneo. Una superfluità dunque che non può essere, dal punto di vista scientifico, giustificata colla novità che la non chiesta cattedra debba essere tenuta da un francese.

Ma la nuova cattedra, dicono i giornali politici che ne hanno data notizia, è stata creata per convenzione diplomatica ed ha scopo politico.

E allora, non si tratta più di una superfluità, ma di una novità estremamente pericolosa, alla quale noi ci ribelliamo come studiosi, lasciando ad altri di ponderarne, se credono, le mire politiche e di indagare in quali rapporti essa eventualmente stia coi parecchi *Instituts français* d'Italia, i quali di attività politica hanno dato prove non dubbie.

Gli studi non possono non apparir menomati nella loro dignità agli occhi dei giovani da una così disinvolta subordinazione di quelli a scopi pratici. Della cultura essi dovranno di necessità farsi un ben meschino concetto vedendone affidata la trasmissione e diffusione a mezzi presso che meccanici. Dovranno sentirsi mortificati nel fondo dell'anima a vedersi assegnata la cartina geografica con in rosso o in *bleu* i confini dell'ortodossia letteraria che il pensiero non può varcare; la cartina geografica della cosiddetta intesa intellettuale, nella quale ancora credono quei professori che fanno la spola tra Roma e Parigi dietro al fantasma dell'Università... latina.

Roba da far ridere quegli indiscutibilmente internazionalissimi animali che sono i polli, o, se meglio piace al prossimo futuro professore di letterature francese e italiana comparate, i *poulets*.

Francia e Italia unite in un perenne geloso amplesso intellettuale, guardandosi in viso, baciandosi gli occhi (aria del *Mefistofele*), e isolandosi, beate del loro amore, dal resto del mondo.

Ma, in verità, non di questo si può accontentar la Francia.

La Francia procede colle altre nazioni proprio come il Don Giovanni di Molière che a ciascuna delle fidanzate che lo assediano dice all'orecchio: tu sei la vera.

Nel suo bel sogno di una notte d'estate, essa accarezza il proposito, non realizzabile, per ragioni storiche, di rinnovare l'impero della sua «civilisation», la quale è una cosa poi un po' vaga, su tutto il mondo. La parola «empire», che dovrebbe ormai essere un anacronismo, ricompare, con tutta la sonorità che assume nella *Défense* del Du Bellay e nel *Cinna* di Corneille, nei tre articoli che Paul Hazard, un «italianisant», pubblicò dall'agosto al settembre del 1920 nella *Revue des deux Mondes*. Quegli articoli sono altamente significativi e perchè apparsi in serie sulla più autorevole, e meritamente autorevole, rivista francese; e perchè scritti da uno studioso serio e rispettabile, non da un retore o volgare politicante; e perchè infine d'una stupefacente franchezza.

L'Hazard vi considera la letteratura unicamente come arma di guerra. Contro l'«ennemi» (che non è l'Italia, a dir vero) fa, da «vainqueur», gli occhi e la voce terribili. E il terzo articolo s'intitola, senza dissimulazioni e riserve, *L'expansion du français dans le monde*, in quel mondo, del quale l'Italia è una parte, magari, ad occhi francesi, una ben piccola parte. Si ripensi ora che l'Hazard è uno dei due fondatori e direttori della *Revue de littérature comparée* e non si potrà non esser tratti alla convinzione che questa varietà di letteratura, scientificamente assurda, vuol essere in servigio di ben altra cosa che non siano i buoni studi.

Ma, si dirà a proposito della cattedra di letteratura comparata ideata per la Facoltà di Lettere di Roma, senza che questa, cosa inaudita, venisse consultata: a riscontro del comparatista francese in Roma, ne va uno italiano a Parigi.

Oh, sì!

Ancora uno sguardo agli articoli-programma dell'Hazard e si vedrà come grandioso e complicato sia il congegno montato dalla Francia, a realizzazione del suo magnifico sogno. Per entro a un tal congegno, il povero missionario italiano a Parigi, che, *pro forma*, non poteva non esserci, si perde come la mosca della favola sul corno del bue. Padrone lui di dire, colla dignità accademica che già non mancava alla mosca: *aramus*.

Se non che, il pertinace e ingenuo contraddittore mi potrebbe anche dire: e perchè non dobbiamo noi, incominciando dal comparatista che spediamo a Parigi, aspirare a controbilanciare il formidabile congegno francese? *Salus patriae suprema lex*; e agli interessi della patria si subordini la letteratura.

E io risponderei: primo, che, per ragioni, alcune storiche, altre d'attualità, non ci riuscirebbe far buona figura nel gioco; secondo, che non mette il conto d'una tal gara, perchè se è vero che la espansione della cultura o «civilisation» di una nazione oltre i suoi confini è un segno della sua pletorica vitalità (che non importa precisamente egemonia politica), quella poco o punto può avvantaggiarsi dell'armeggio della propaganda.

La signoria intellettuale del mondo non si organizza coi mezzi, per imponenti che appaiano, dei quali possono disporre diplomatici e politicanti. Noi l'abbiamo avuta, grandiosa, invadente, irresistibile, come nessun altro popolo d'Europa l'ha mai avuta, quando eravamo dei magnifici dilettanti di inorganizzazione politica.

L'ha la Francia, in una misura ragionevole, coi suoi romanzi, il suo teatro, i suoi giornali, dai quali — anche le verità per noi cocenti bisogna dire — derivano la propria orientazione, il proprio lessico, perfino le proprie denominazioni i nostri partiti politici. E l'ha da un pezzo, da molto prima che si verificasse in lei questo rincrudimento d'ambizione che le dà la febbre della propaganda spicciola e a getto continuo. Quando i futuri indagatori di «letteratura comparata» cercheranno di precisare materialmente la misura dei rapporti tra Italia e Francia, troveranno che ancora vent'anni fa i Francesi che venivano in Italia eran pochissimi a paragone degli Inglesi e dei Tedeschi, e non riusciranno a spiegarsi, se alle prove materiali si fermeranno, al modo che fanno i comparatori d'oggi, come mai così larga e profonda e continua fosse la «penetrazione» francese in Italia.

Le idee, dunque, quando veramente hanno le ali, trovan da sè la propria strada. Allorchè Enrico Heine rientrava in Germania dall'irrequieta Francia, ai doganieri di

frontiera che frugacchiavano tra le sue carte, diceva battendosi colla povera mano nervosa la fronte ricca di pensieri: « ma, signori, il contrabbando, incontrollabile, è qui ».

E congruamente a un tal convincimento, io di tali tentativi non mi occuperei nè preoccuperei, se non vedessi o prevedessi, che, inutili, o quasi, rispetto allo scopo a cui tendono, non posson poi non disorientare studi e studiosi, specialmente i giovani.

Ho sotto gli occhi un volumetto di Ramiro Ortiz, un giovane pieno d'ingegno e di gusto, insegnante all'Università di Bucarest. L'Ortiz fu tra i giovani italiani capitati a Parigi, con non so quale missione, a guerra finita. Deluso della fratellanza latina (o che cosa mai egli si aspettava?) scrisse queste pagine (*La Fronda delle penne d'oca nei giardini d'Astrea*, Napoli, Federico e Ardia, 1921) in cui melanconicamente rianda la storia dei rapporti letterari tra Francia e Italia, sentendosi come punto da una spina tutte le volte che scopra malintesi, rancori, gelosie. E le scrisse col perfettissimo atteggiamento del diplomatico stanco. Il profumo delle pellicce vi è continuamente in gara con quello del the. Visibile in ogni pagina la concentrazione forzata della grazia, questa qualità per eccellenza mondana. Viene a mente Montaigne, il gentiluomo di fresca data, che scriveva benone, non c'è che dire, ma aveva paura di passare per uno scrittore di professione. Se non che, come ho già detto, l'Ortiz è una persona d'ingegno e di gusto, e, aggiungo, di una cultura già fatta, e a quest'ora sarà tornato a fare seriamente e quietamente lo studioso.

Ma quante vittime deve aver fatte la propaganda, e quante sarà per farne la letteratura, comparata o non comparata, quando si sarà fatta strada tra i giovani la convinzione che non si tratta già di un fiore che si coglie faticosamente sulle vette dell'ideale, ma di una cosa d'ordine affatto pratico, della quale il giudizio è in ultimo appello riservato a uomini politici e ambasciatori!

CESARE DE LOLLIS.

CRITICI RECENTI DI C. A. SAINTE-BEUVE

Le pubblicazioni relative al cinquantenario della morte di C. A. Sainte-Beuve sono state numerose, e meritevoli di esame e discussione, non essendosi ancora raggiunta, intorno alla figura ed all'opera del celebre critico francese, quell'imparzialità nei giudizi che sola consente la trattazione serena. Tuttavia oggi intendo occuparmi unicamente dei lavori menzionati in nota (1): il primo è un opuscolo che muove appunto da due scritti commemorativi, il secondo uno studio ampio e documentato, che riprende alle origini l'indagine della personalità dell'autore dei *Lundis*, il terzo un volume che sintetizza un'interpretazione già svolta, l'ultimo un brillante sviluppo di una tesi rigorosamente determinata.

*

In un articolo sulla *Minerve Française* del 15 ottobre 1919, Paul Bourget sosteneva che il Sainte-Beuve « paraît bien avoir toujours eu, comme fond dernier de sa pensée, le matérialisme assez court, mais très net dans sa brutalité négative, des élèves de Cabanis et de Broussais » prendendo evidentemente per base la nota dichiarazione: « J'ai commencé franchement et crûment par le XVIII siècle le plus avancé, par Tracy, Daunou, Lamarck et la physiologie: là est mon fond véritable ». Inversamente, nel saggio da lui dedicato al Sainte-Beuve nel *Correspondant* del 10 e 25 ottobre 1919, l'abate Brémond intendeva dimostrare che la fiamma del cristianesimo non si era « peut-être jamais éteinte » nell'autore di *Port-Royal* e giungeva alla conclusione che segue: « A ces plates méchancetés [di L. Veuillot] que gagnerez-vous sinon de le rejeter vers « l'étranger qui passe » comme parle Newman, et qui, du moins, lui sera plus père que vous? » — « M. Sainte-Beuve ne craint pas Jésus-Christ » [scrive Veuillot]. « Eh! qu'en savez-vous? Rappelez-lui plutôt qu'il n'a cessé de l'aimer. Que risquez-vous! Si ce n'est plus vrai, vous le rendrez vrai peut-être, rien qu'en le disant ». — Affermazione recisa di uno scetticismo materialistico che ha pervaso tutta la vita del Sainte-Beuve secondo il Bourget, negazione formale, pur attraverso le incertezze del testo, volontariamente oscuro, per parte del Brémond. Il Wilmotte prende posizione contro quest'ultimo. Agevolmente gli riesce di esemplificare che le citazioni del Brémond sono parziali e che ad esse se ne possono contrapporre delle equivalenti, senza neppure ricorrere ai ritratti cattolici dei *Lundis*; che in *Volupté* si può scorgere un'interpretazione diversa da quella autobiografica e religiosa e romantica, dando maggiore importanza alla parte di cultura e di esperienze intellettuali (ciò che mi sembra degno di nota bensì, ma anche di dibattito); che occorre diffidare del temperamento ecclesiastico che può sospingere il Brémond verso un « rachat de conscience ». Inoltre, prosegue il Wilmotte, la Corrispondenza del Sainte-Beuve infirma la tesi cattolica, specie per alcuni brani delle lettere all'abate Barbe, di cui egli

(1) Maurice Wilmotte: *Sainte-Beuve et ses derniers critiques*, Paris, Champion, 1920 — Louis-Frédéric Choisy: *Sainte-Beuve, l'homme et le poète*, Paris, Plon, 1921 — G. Michaut: *Sainte-Beuve*, Paris, Hachette, 1921 (« Grands écrivains français ») — Ernest Seillière: *Sainte-Beuve agent, juge et complice de l'évolution romantique*, Paris, Société d'Economie Sociale, 1921.

sottolinea il significato (poteva addurre anche la famosa lettera ad Hortense Allart del 12 luglio 1863). Risolta in tal modo la polemica a favore del Bourget, il Wilmotte passa ad osservare la concezione della storia che aveva il Sainte-Beuve (punto in cui si trova d'accordo sia con il Bourget che con il Brémond) e indica la differente considerazione che l'autore del saggio sul generale Jomini dimostrava nei riguardi delle sintesi storico-filosofiche e delle cronache e memorie personali e contemporanee, correggendo quel che vi era di troppo reciso nel giudizio con l'acuto senso della tradizione, si da pervenire, mediante elementi diversi e disorganici, ma con ammirevole unità di disegni particolari, a ciò che dopo di lui si chiama « l'histoire naturelle littéraire ».

Orbene, mi sembra che sia equo distinguere tra l'animo del Sainte-Beuve e il suo pensiero. La tesi che fa di lui uno scettico, per dir così, integrale, credo sia stata raccolta, in forma penetrante e in maniera compiuta, nell'eccellente saggio del Faguet in *Politiques et moralistes du XIX siècle* (3ª serie) ed è soverchiamente rigida. Nè a modificarla può intervenire l'ipotesi di una religiosità che culmina nelle *Consolations* (1829) per spegnersi definitivamente negli anni dal 1837 al 1848. Il periodo che corre dal romanticismo di Joseph Delorme al positivismo dei *Nouveaux Lundis* (quarant'anni di indefesso lavoro) non rappresenta una continuità incessante di atteggiamenti scettici, ma si spezza in numerose fasi le quali ai loro inizi e al loro termine si confondono.

Ritengo quindi che il fondo dell'intelligenza del Sainte-Beuve fosse scettico, o piuttosto libero, mobile, disinteressato, vivace, desideroso di sfuggire alle strettoie delle dottrine, mentre il suo temperamento sensibilissimo, malinconico, l'indole sua di poeta subiva la ripercussione delle esperienze intellettuali (1). « Il y en a d'autres [uomini] qui (*raisonnement à part*) ont *la sensibilité chrétienne* et je suis de ce nombre. Une vie sobre, un ciel voilé, quelque mortification dans les désirs, une habitude recueillie et solitaire, tout cela me pénètre, m'attendrit et m'incline insensiblement à croire » (*Portraits littéraires*, III, 543). Secondo me la traccia da seguire è questa. I primi anni del Sainte-Beuve furono senz'alcun dubbio di un credente (cfr. *Les jeunes années de S. B.*, del Morand, e specie le lettera dell'11 gennaio 1819 che è riportata a p. 5; i due articoli di Marie-Louise Pailleron nella *Revue Hebdomadaire* del 29 luglio 1916 e 31 marzo 1917, oltre ai *Lundis*, t. IX, p. 273 « ressouvenir des premières années où l'on eut la foi vive et entière ») ed egli conobbe realmente le elevazioni mistiche delle *Consolations;* poi ebbe luogo una sempre crescente dissociazione tra l'intelletto e il cuore, ma se la scaltrezza disillusa e vuota d'incanti prese il sopravvento nell'opera critica, la vena di poesia non lasciò mai l'autore delle *Larmes de Racine*, e l'emozione religiosa che traeva nutrimento dalle qualità di intima tristezza che erano nella sua natura gli consentì una mèsse di sensazioni ad ogni altro impossibile.

*

Il carattere e l'opera del Sainte-Beuve, non è chi lo ignori, hanno subito ripetuti attacchi e ingiustificate severità. Anche recentemente se ne sono avute prove curiose (F. Vandérem sulla *Revue de Paris*, 15-X-19) e qualcuno che non si era mai curato di scorrere neppure l'Indice analitico dei *Lundis* e dei *Nouveaux Lundis*, disconoscendo la tendenza verso la storia che sempre più ingiganti nel Sainte-Beuve, si è creduto autorizzato a biasimare la scelta dei soggetti dei saggi sainte-beuviani, senza tener menomamente conto delle necessità giornalistiche e dei gusti personali che la ispirarono. Si è fatto ancora di più: preso Baudelaire come segno di riconoscimento, si sono ricercati alla brava e alla meglio i pareri e i giudizi su di lui emessi dal Sainte-Beuve e poichè l'incenso bruciato all'idolo era in quantità mediocre, si è vituperato il critico, metodo davvero eccellente, che sembra abbia incontrato il più grande successo.

Nemico di tali sistemi, il Choisy scrive: « Il est de mode, depuis quelques années,

(1) Ciò che qui asserisco verrà dimostrato e svolto in un volume dedicato alla vita e all'opera del Sainte-Beuve.

de le [S-B.] malmener; c'est un concours à qui lui assènera les coups les plus rudes », e si propone di « faire sa biographie intérieure, démêlant ses mérites et ses erreurs, et signalant les mobiles profonds qui déterminèrent sa conduite » (p. III): restano quindi escluse le analisi di alcuni problemi e di certe parti dell'opera, come lo studio dell'evoluzione critica precedentemente ai *Lundis* (per cui si rinvia al noto volume del Michaut) e si dichiara di considerare come materiale di lavoro la corrispondenza e le poesie per il periodo anteriore ai *Lundis* (quando si pensi che l'epistolario è più copioso negli ultimi anni si avvertirà la fragilità delle basi) e i cenni autobiografici sparsi per i saggi, per il rimanente.

La ricostruzione critico-biografica è malsicura: confina in sette paginette « enfance et jeunesse de S-B. » (cap. I); si ferma un po' più su « Joseph Delorme » (cap. II) e su « Les Consolations » (cap. III) per dedicare tre capitoli (IV, V, VI) alle relazioni con « Victor et Adèle Hugo »; salta da *Volupté* (cap. VII) alle *Pensées d'Août* (cap. VIII), a *Port-Royal* (IX); raccoglie « *Les affections* » dal 1837 al 1850 (X), passa alle *Causeries du Lundi* (XI), si estende su Adèle Couriard (XII), esamina i *Nouveaux Lundis* (capitolo XIII), le « Dernières années » (XIV) e conclude: *L'homme et l'écrivain* (XV). Purtroppo, se il difetto dello schema consiste in scarti ingiustificati e in materiale condensato senza opportunità, quello dello svolgimento si dimostra più grave ove si scenda e si penetri nei particolari di ciascun capitolo, che scoprono l'inorganicità della trattazione slegata e diffusa, o incompleta.

Rilevo intanto alcune inesattezze. A pag. 13: la visita di Juste Olivier a Sainte-Beuve ebbe luogo nel 1830, non nel 1829 come parrebbe secondo la collocazione della frase del Choisy. — Ib., il Sainte-Beuve fece qualche riserva sull'assoluta identità della sua persona con J. Delorme, e basta rileggere la lettera al Collombet che il Choisy cita (« Vous avez appliqué trop littéralement à moi ce qui est dit du pseudonyme »). A pag 27 è un po' forte scrivere che nel periodo romantico il Sainte-Beuve « à chaque oeuvre nouvelle composait un article de *réclame* (!!) »: se ve ne fu uno (il *Prospectus pour les oeuvres complètes de Victor Hugo* pubblicato dal Louvenjoul) il Choisy appare ignorarlo; a p. 31-32 egli si appoggia, per dimostrare *lo sviluppo dell'evoluzione* religiosa prima su lettere del 1830 e *dopo* su altre del 1829; a pag. 68 non mi riesce di apprezzare la bellezza di questa frase « un jour, ne se *possédant* plus, il lui a écrit une nouvelle lettre violente que nous ne *possédons* plus »; a p. 71 è forse troppo esplicito e assoluto affermare che il *Livre d'amour* fu composto senza scopi reconditi (quando si sa, cfr. il libro del Séché su Hortense Allart de Méritens, che esso servì per l'assedio di Madame d'Arbouville, la maggior cautela è necessaria). A pag. 112 l'evoluzione 1830-1837 (epoca di capitale interesse) è fatta per riassunto dal Michaut (*Sainte-Beuve avant les Lundis*); a p. 127 un giudizio critico su *Volupté* è questo: « *Volupté* n'est pas un livre populaire: aucun librettiste ne s'avisera jamais de le transcrire au cinématographe »; a pag. 151 « ami de la vie champêtre » contraddice a pag. 22; a pag. 177 vi è un enorme dissidio di date, perchè la prima lettera citata è del 1868, la seconda del 1839 e il tutto nel quadro 1837-1850! A pag. 269 n. 2 la citazione, oltre che di seconda mano, è incompleta: è relativa all'anno 1868 e sembra presa dal *Tableau* (1828) mentre invece è tratta dalla prefazione del Troubat all'edizione definitiva di esso; a pag. 284 il Choisy scrive: « Sauf dans *Port-Royal* ce psycologue clairvoyant ne descend pas jusqu'au fond ultime de l'être humain. Il pousse rarement l'étude de ses personnages dans ses retraites dernières » (!).

Sorvolo sui punti dubbi, come l'assoluta innocenza di Madame Hugo (sembra che il Choisy non abbia neppur avuto notizia dell'importantissimo volume di Louis Barthou: *Les amours d'un poète*, uscito due anni prima della stampa del suo libro) e il valore letterario della famosa comparazione dei laghi, in *Volupté* (è questione di gusto) ma non posso evitare un severo richiamo per l'ignoranza della relazione intima del Sainte-Beuve con Madame Allart, che ha tanta importanza per lo studio del periodo mondano e dell'amoroso idealismo, specie dopo le due ricche pubblicazioni del Séché; e sopra tutto per l'affermazione che le « *Causeries du lundi* débutent par un article sur les *Confidences* »

pag. 209) mentre tutti sanno che si iniziano con il saggio su Saint-Marc Girardin inoltre: il sunto di *Volupté* è inopportuno, almeno in forma così ampia, e non è fatto cenno della *Clef de Volupté* di Christian Maréchal per quanto risalga al 1905; il capitolo su Adèle Couriard non è che la ristampa dell'articolo del Choisy stesso sulla *Revue des Deux Mondes* del 15 ottobre 1919: e allora, quando si attende a pubblicare integralmente la corrispondenza inedita? Disperdere le relazioni femminili in due capitoli (*Les affections* e *Dernières années*), oltre a quelli dedicati alla Hugo e alla Couriard — che in uno studio complessivo ha un interesse secondario — è fonte di confusione. Non si è avuto riguardo ai due recenti volumi di Marie-Louise Pailleron su *F. Buloz et ses amis*, il primo dei quali poteva (cap. IV) fornire qualche spunto vivace. Ma non insisto sulle mie osservazioni, e lo potrei specialmente per la bibliografia, limitatissima, che si può dire si fermi unicamente al Sèche (*S-B.*, 2 voll., 1904) al Michaut (*S-B. avant les Lundis*, 1903 — *Le livre d'amour de S-B.*, 1905) e al Troubat. Il Choisy, pur citandole, non ha tratto partito dalle indiscrezioni del Pons, che potevano illuminare di molto gli ultimi anni del Sainte-Beuve.

Il vizio fondamentale del lavoro è nell'incapacità a darci un Sainte-Beuve in piedi, sia pure incompleto, imperfetto ed erroneo. L'autore di *Port-Royal* non vive nel libro del Choisy: lo si fruga minuziosamente talora o lo si guarda superficialmente, senza una direttiva, raccogliendo così note separate e infeconde, non un'immagine chiara, perspicua, sintetica bensì un compito letterario slegato, impreciso, indeciso (mi sovviene delle confeconferenze del Lemaître su *Chateaubriand*).

Le conclusioni non sono quindi racchiuse in un ritratto che indichi i segni più forti e caratteristici e le sfumature di maggior risalto: il pennello posa diversi colori e li contempla, uno accanto all'altro sulla tela, senza accorgersi che la loro materia grezza non è sufficiente per delineare e animare una figura. Successivamente si registrano: il vagabondaggio intellettuale, con annesse la curiosità e l'agilità comprensiva, la religiosità ritenuta influenza esteriore anzichè intimo sentimento, la sensibilità e la conseguente suscettibilità, l'amore per la misura e l'ingegnosità posta a salvaguardare le convenienze, la natura femminina e i doni virili, il culto della verità e il senso della modestia, gli scrupoli di esattezza, la tolleranza, la poca stima per le generalizzazioni, la beneficenza liberalmente prodigata, la gravità del suo temperamento malinconico, l'indulgenza, la creazione della critica moderna.

« Classique par goût et tempérament romantique par les circonstances, naturaliste par la méthode » il S-B. appare al Choisy « une nature supérieure » in cui si combatterono sempre la tendenza mistica e quella positivista, e se quest'ultima vinse fu perchè « il croyait plus à la réalité des joies spirituelles ». Diversi di questi appunti sono — come si vede — tutt'altro che disprezzabili: il Choisy li ha intuiti senza servirsene.

Il suo libro prova adunque la manchevole preparazione e la non eccessiva dimestichezza con il Sainte-Beuve, e illustra le difficoltà grandissime del soggetto e le cure speciali richieste dal metodo di composizione. Il non aver diviso l'uomo dall'opera anzichè fonte di superiorità nella trattazione è stata causa di maggiore incertezza. Nella complicata anima del Sainte-Beuve occorre penetrare con accorta sagacia, dopo diverse prove, risalire da una data all'altra, ma, presa la decisione di studiarla e di scriverne, seguire rigorosamente l'ordine cronologico, senza fretta di concludere. Bisogna essere anzitutto descrittivi, precisi, attenti, imparziali, e non stancarsi di citare. Il libro ideale sul Sainte-Beuve sarebbe un'antologia autobiografica; il Wilmotte ci annuncia una storia della letteratura francese composta con i saggi del grande critico, e sarà cosa interessantissima. Invece, non siamo ancora fissati sulla sua figura, e il tentativo del Choisy è andato a vuoto.

*

Il nuovo saggio del Michaut su Sainte-Beuve appartiene all'ottima collezione dei *Grands écrivains français* dell'Hachette: necessità quindi di uniformarsi al carattere della serie, e di mantenersi entro i ferrei limiti di circa duecento pagine in-16°: pur con-

dette restrizioni si ottennero studi eccellenti, come p. es. il *Montesquieu* del Sorel, o esposizioni originali, come il *Montaigne* dello Stapfer. Senza far torto al Michaut, che riconosco come il più autorevole maestro di studi sainte-beuviani, mi pare ch'egli non abbia potuto affermare intiero il suo valore. Gli è evidentemente mancato l'agio di adoperare tutta la documentazione indispensabile per far balzare viva e completa la fisionomia del Sainte-Beuve, e ha dovuto rinchiudersi nell'esposizione dei principali dati di fatto accresciuta dal repertorio delle opere.

Conosciamo la tesi che il Michaut svolse — con gran copia di argomentazioni e di dottrina — in *Sainte-Beuve avant les Lundis*. E' la seguente: L'ingresso del S-B al *Constitutionnel* settembre (1849) è la fine della lotta intima verificatasi in lui dal 1824 in poi tra l'istinto poetico e quello critico. Abdica a quarantacinque anni, dopo venticinque anni di sforzi, a favore di quest'ultimo, e, non essendo stata, in tale periodo, la critica per lui qualcosa di determinato, le varie forme di essa sono parallele alle evoluzioni della sua vita. La quale ha tratto non poco utile da quelle trasformazioni poichè le avventure spirituali hanno arricchito e compiuto la sua personalità di critico, si che le facoltà naturali si aprono ora su libero campo.

I due volumi che seguirono: *Etudes sur Sainte-Beuve* e *Le livre d'amour de Sainte-Beuve*, non modificano le linee direttive del precedente, e l'ultima pagina di quello che oggi stiamo esaminando le conferma. L'interpretazione del Michaut non si scalza o si corregge in brevi righe: quando si è detto che la parte biografica, per colpa forse della soverchia lentezza e della scarsa vivacità espositiva, non la sostiene come potrebbe, e che sorge il desiderio di utilizzare meglio e per altro scopo l'abbondante materiale che ci viene presentato, non si fa che esprimere un giudizio che grava sul metodo dell'autore più che sulla finezza dell'interprete.

Il libro di cui si rende conto è eccellente come raccolta e narrazione ordinata e concisa di dati di fatto, scelti con quella dottrina e accuratezza che soltanto il Michaut è in grado di dimostrare, ed appare piuttosto come storia della vita e delle opere (e in minor grado della vita) che saggio destinato a rendere l'immagine dell'uomo e il travaglio creatore. I giudizi sono complessivi, e si preoccupano di distinguere e precisare, sacrificando la biografia, tutta esteriore, accennata mediante la successione degli avvenimenti, onde manca un'interpretazione psicologica serrata e continua del Sainte-Beuve. Dato il soggetto, la responsabilità delle manchevolezze è da ricercarsi nelle difficoltà di indole pratica derivanti dalla collezione. Chi poi intendesse richiamare l'attenzione su di una lieve esuberanza dei primi cinque capitoli (dalle origini al corso di Losanna) sui rimanenti quattro (da *Port-Royal* ai *Nouveaux Lundis*) non ha che da riflettere sulla enorme bibliografia accumulata sulla giovinezza, del Sainte-Beuve, sul romanticismo, il cattolicismo, la relazione con la Hugo, ecc., per riconoscerne i motivi.

Il compito modesto non ha però premuto sulla spontaneità in modo da privarci di ogni attrattiva: troviamo a pag. 46 un equo apprezzamento di « Toujours je la connus pensive et sérieuse » e a pag. 53-55 un'indicazione preziosa (nel senso di aiutarci a raggiungere il tono più sereno) sul miglior momento poetico del Sainte-Beuve, a pag. 57 uno sguardo acuto sull'attitudine dottrinale verso il romanticismo. La scelta suggestiva dei testi permette al Michaut (pag. 74) di rappresentare la « malattia intellettuale » del S-B. e lo svolto improvviso e doloroso (pag. 82) che seguì *Volupté*, il malinconico ritorno da Losanna (pag. 141 seg.) che sbocca nell'articolo su La Rochefoucauld e prelude ai *Lundis* (attraverso gli otto anni di critica « descrittiva » che preparano quella « nette et franche ») con una concisione rapida ed efficace, che non tralascia nessuna sfumatura. Peccato che lo studio del cattolicismo nei *Lundis* (pag. 161) abbia dovuto limitarsi a tre paginette, perchè valeva la pena di discuterne col Michaut, il quale, pur ammettendo nel Sainte-Beuve la simpatia estetica, respinge l'ipotesi di una più stretta adesione alle idee religiose, in quel tempo. Così pure, se la formula « Sainte-Beuve n'est en réalité qu'un classique élargi » (pag. 165) è più che buona, l'assentimento a quella di « Montaigne du XIX siècle » è troppo affrettato. Le conclusioni benevole, nonostante la loro

derivazione sistematica, si assommano giustamente nell'omaggio al ricercatore sincero e disinteressato del « vrai, du vrai seul » che appunto nel sacrificio e nello sforzo per giungere alla verità trovò il germe che rende immortali le sue pagine (1).

*

Ernest Seillière da circa vent'anni battaglia contro il romanticismo, da lui ritenuto una sotto specie di quella filosofia dell'imperialismo che è la sua scoperta. Se l'*Introduction a la philosophie de l'Impérialisme* è del 1911, la precedono però quattro volumi su *Gobineau* (1903), *Nietzsche* (1905), l'*Impérialisme démocratique* (1907), *Le mal romantique* (1908), sotto il titolo generale « *La philosophie de l'Impérialisme* ». Il libro che egli dedica al Sainte-Beuve appartiene alla serie di quelli — numerosissimi — che analizzano i « casi particolari » in rapporto alla teoria.

Le « convinzioni psicologiche e morali » del Seillière furono da lui riassunte in sette proposizioni teoriche (cfr. *Mysticisme et domination*, p. 11 segg.) che a mia volta accenno: 1) Il desiderio di potere (ossia l'imperialismo) è elemento primordiale e costantemente attivo nell'essere vivente. — 2) Certi fenomeni (principalmente l'estasi) dell'essere subcosciente — che furono i primi esempi di attività psichica originale dell'umanità, e che tuttora non si conoscono intieramente — sono detti mistici. — 3) I fenomeni mistici si appoggiano sulla credenza a un Dio e da ciò traggono un aumento di potenzialità, dando origine ad un imperialismo irrazionale. — 4) In Europa, la forma specificamente contemporanea al misticismo, uscito ormai dai quadri del cristianesimo, è il romanticismo morale (che riveste l'aspetto di romanticismo estetico, sociale, passionale, ecc.). J. J. Rousseau colla sua teoria di alleanza nativa con una paterna divinità è stato uno dei più efficaci creatori della morale romantica. — 5) Il socialismo contemporaneo è la ramificazione sociale del misticismo romantico. — 6) Il misticismo, essendo basato sulla convinzione di una alleanza col divino, è un corroborante efficacissimo dell'azione, ma il misticismo romantico, poggiato sulla bontà naturale, causa la sua imprudente psicologia, ha fatto nascere disordini. E' quindi necessario riunirsi intorno a un misticismo razionale, fondato cioè sulle esperienze sociali dell'umana specie, che solo può produrre le concessioni reciproche indispensabili alla vita in comune di individui per natura imperialisti. — 7) Il cristianesimo, mercè la saggia psicologia del peccato originale che i risultati scientifici confermano, la lunga esperienza, e i suoi quadri ecclesiastici, è il più forte ausilio per il misticismo razionale rivolto a condurre l'umanità sulla via del progresso.

Ciò premesso, il lettore è in grado di indovinare come il Seillière si sia comportato nei riguardi del Sainte-Beuve. Il segno caratteristico dell'autore dei *Lundis* è l'impronta « rousseauiste ou romantique » preparata dall'ambiente e dall'eredità e fissata su di lui verso i vent'anni, quando entrò a far parte del Cenacolo, che sparisce verso la trentina, sotto l'influenza dei grandi classici cristiani frequentati durante la preparazione di *Port-Royal*, per manifestarsi più profonda alla soglia della vecchiezza. Conseguentemente la condotta del Sainte-Beuve rispetto al romanticismo riveste una triplice maniera: partecipazione al movimento romantico (1827-1834), distacco dal medesimo e severo giudizio su di esso (1834-1856), ripresa della « complicità » favorevole al romanticismo rivestito di nuove forme (1856-1869).

La tesi, come ho detto, è brillante e per taluni particolari polemici, simpatica: ha però una debolezza che la compromette subito: non tiene conto dell'intelligenza del Sainte-Beuve in ciò che ha di più libero, spontaneo, della sua curiosità infinita e del dono delle rapide metamorfosi. Il « fondo mistico » che costituisce l'agente principale, e si può dire unico, della teoria del Seillière viene assunto come valore preponderante, capace di determinare una sola amplissima evoluzione. Ora, la difficoltà di chi si occupa del

(1) Uno spiacevole errore di stampa: a p. 206 la data della morte del S.-B. indicata « 3 ottobre 1869 » invece di « 13 ottobre 1869 ».

Sainte-Beuve è quella di contemperare, nella spiegazione dei fatti, la dose del misticismo (per parlare come il nostro autore) e quella del pensiero, in guisa che l'intersecazione delle due facoltà nell'azione pratica risulti chiarita. Insomma, il Seillière non ha creduto all'*indipendenza* del Sainte-Beuve.

Un'altra osservazione: il misticismo definitivo del Seillière nella sua teoria non è quello del Sainte-Beuve. Il romanziere di *Volupté* non è un mistico cosciente, come per esempio lo scrittore dell'*Imitation*, ma uno che ha il temperamento, o meglio l'*inclinazione* al misticismo. E' uno spirito che si compiace dell'indistinto e dell'inafferrabile, e le sue effusioni sono di natura poetica: quando si rivolge alla divinità non è con la certezza del credente che parla a un essere determinato, conosciuto, individuato, ma con il tremito di chi sospira per un dio ignoto. Ho bisogno di ricordare che nella più commossa invocazione il Sainte-Beuve non *riesce a vedere* Dio? (*A Alfred de Vigny*. — « *Consolations* »).

> Et puis, un jour — bientôt — tous ces maux finiront;
> Vous rentrerez au ciel, une couronne au front,
> Et vous me trouverez, moi, sur votre passage
> *Sur le seuil, à genoux, pèlerin sans message*
> Car c'est assez, pour moi, de mon âme à porter,
> *Et, faible*, j'ai besoin de ne pas m'écarter.
> *Vous me trouverez donc en larmes, en prière,*
> *Adorant du dehors l'éclat du sanctuaire...*

E si può forse dire che il misticismo di *Volupté* sospinga verso la lotta? (« languissant, oisif... rêveur jusqu'à la subtilité, tendre jusqu'à la mollesse »). Per non aver compiuto con sufficiente attenzione l'esame degli elementi del misticismo del Sainte-Beuve il Seillière ha irreparabilmente compromesso la sua dimostrazione. La quale, soltanto nella terza parte trova rispondenza, cioè là dove il S. illustra la « tolleranza » del S. B., frutto dell'indulgenza romantica.

Il Seillière del resto non ha posseduto realmente la sua materia e i suoi testi sono stati tratti per lo più dalle opere del Sainte-Beuve: anch'egli non fa cenno del Barthou, (e pensare che per *Madame de Pontivy* aveva il raccordo di Maurice Levaillant, ed. della *Société littéraire de France*, 1920 e non se n'è servito!), commette delle inesattezze parlando di *Arthur* (p. 6); scrive sdegnosamente che *Port Royal* è « un affresco da non guardarsi troppo da vicino, e di cui non bisogna verificare alle fonti i particolari » (?! — p. 47); rigetta con leggerezza la conversione all'anticlericalismo sull'incidente al Collège de France paragonandolo alla « lapidation » di Rousseau a Motiers - Travers (p. 127); rimprovera al S.-B. l'amicizia con quel « dégénéré supérieur » di Baudelaire (p. 141 — che stupore pel Vandérem!); parla addirittura di « chantage » (p. 173) per l'elezione a senatore, di ridicolo (p. 177) per il discorso in favore di Renan; di « clients plébéiens » (p. 180) a proposito dell'attitudine finale. Lasciamo stare il paragone con Goethe, che meriterebbe troppo lungo discorso, ma non è significativa la svista su *Dominique?* Nella sua critica il Sainte-Beuve aveva intuito la falsità della soluzione del romanzo di Fromentin: e ben a ragione, chè in seguito (cfr. Faguet — *La jeunesse de S.-B.*, p. 334 e segg.) si appurò che la realtà autobiografica era diversa da quella fantastica. Ora il Seillière non solo ha mostrato di ignorare la notizia, ma da un indizio letterario, che per punto di partenza aveva i caratteri dei personaggi, ha estratto un apprezzamento tutto suo sulla « assez veule sagesse » a cui pervenne il Sainte-Beuve.

La prima parte del libro (mi riferisco alle divisioni sopra indicate), in cui predomina la nota psicologica è dunque mediocre per la mancata profondità dell'analisi e l'insufficienza della documentazione per cui i tre misticismi: estetico, passionale, sociale, non s'inseriscono in uno stampo unico, anzi si distinguono ancora dal cattolicismo « di carattere fittizio », provocando confusione, e spostamenti, come quello delle *Pensées d'Août* che vengono ad essere separate dall'ispirazione poetica complessiva. Quanto alla seconda parte, l'influenza grandissima di *Port-Royal* è sbrigata in quattro paginette, e quel che

e peggio si è che l'opera, terminata di scrivere nell'agosto 1857, viene presa come determinante dell'evoluzione del 1840! Di semplice struttura sono i capitoli in cui sfilano i giudizi portati dal Sainte-Beuve sui romantici che completano il nucleo « imperialistico » che il Seillière predilige.

Le obbiezioni sulla terza parte che comprende il periodo positivistico e la politica di « sinistra » non sono di carattere letterario. Chi accetta il sistema del Seillière che ho esposto non può fare a meno di deprimere l'ultima maniera del Sainte-Beuve, in virtù però di *argomenti morali, sociali, e religiosi*, e la sua sarà opera di ordine o di buon costume, ma non certo di critica. Poichè il Sainte-Beuve fu agli antipodi della loro concezione delle cose, è logico che venga abbassato.

Gli altri — e mi onoro di essere fra questi — sanno che gli scrittori si giudicano secondo criteri letterari, al di fuori e al di sopra di ogni considerazione estranea all'arte, e sanno pure che l'intelligenza del Sainte-Beuve non fu mai così perspicace e luminosa come negli ultimi anni, e pertanto vedono nelle *Causeries du Lundi* e nei *Nouveaux Lundis* la perfezione del metodo critico, storico e biografico, mentre ravvisano in *Port-Royal* la maggiore manifestazione delle qualità di psicologo che in così grande misura possedeva il Sainte-Beuve.

ARRIGO CAJUMI.

RASSEGNA IBERICA

I.

Ab Jove principium! M'è caro cominciar queste brevi note di letterature iberiche nel nome del Cid Campeador; dell'eroe che nella sua profonda e semplice idealità sintetizza la storia del popolo intero di Spagna in quanto ha di universale e di eterno; del cavaliere che « in buon'ora cinse la spada » e che con l'ammirazione per la propria forte e indomita attività svegliò la vena poetica del suo popolo della quale si fece come l'ossatura ideale e perenne concorrendo forse più di ogni altro fattore a conferire alle tre forme d'arte propriamente nazionali della Spagna: epopea, *romances* e teatro, quella salda e armonica unità di ispirazione che noi tutti vi ammiriamo.

El Cid en la historia (1) è la parte essenziale di un dotto ed elegante discorso che Menéndez Pidal ha pronunziato il giorno 20 dello scorso giugno nel teatro di Burgos al trasportarsi delle ossa dell'eroe dalla merlata porta della città sul cui architrave eran rimaste fino ad ora a vegliare a timore dei mori, *Maurorum pavori*, entro le brune e arcuate volte della cattedrale ogivale nella cui ombra misteriosa continueranno indisturbate il riposo nei secoli. Nessuno meglio dell'autore della *Épopée Castillane à travers la littérature espagnole* e editore del magnifico e perfetto testo, *Cantar de mio Cid* (2) poteva parlarne con « intelletto ed amore ». Più che vuota e inutile commemorazione fiorita di eleganza e di sapere il suo discorso è stato una riabilitazione del Cid storico giunta in buon ora, mentre ancor corrono accreditate fra i dotti d'Europa le contraffazioni e le false accuse del Masdeu e del Dozy.

Per lunghi secoli dopo la morte dell'intrepido conquistatore di Valenza il ricordo che ne sopravvisse e alimentò la feconda vena poetica dei *romances* fu di cavaliere leale e valoroso, *el Campeador conplido* dei *cantares*. Ma poi, nel 1805, col gesuita barcellonese Masdeu, per uno di quei tardi e singolari risentimenti di regionalità che invano spesse volte il tempo si illude di aver sopito, rinacque e rifrondeggiò la figurazione storica di un Cid venale e crudele, spergiuro e avaro, senza fede e senza legge. La schietta e buona poesia dei *romances* e dei *cantares* che aveva aleggiato attorno alla sua maschia figura come l'aureola dei santi fu relegata nel regno delle pure fiabe e solo si prestò fede ai cronisti latini e arabi, ora di parte, ora di fede avversa: a Ben Alcama o a Ben Bassan: anzi si fece peggio! poichè non sempre in costoro la passione vinceva la sincerità per cui, pure in mezzo a mille contraddizioni e falsificazioni, spesso si lasciavano sfuggire preziose confessioni che testimoniavano delle non comuni virtù e della elevatura morale dell'eroe cristiano. Ma i suoi nuovi storici, fioriti al principio dello scorso secolo,

---

(1) *El Cid en la historia* por Menéndez Pidal, Madrid, Jiménez y Molina, 1921.

(2) Madrid, 1908-1911.

non tennero conto di quelle confessioni e, con maggiore accanita avversione della musulmana, non vollero, più che non seppero, vagliar le contraddizioni toglien-done solo quanto conveniva alla loro cidofobia, sì che costruirono con materiali falsi un cumulo inverosimile di accuse contro Rodrigo Diaz da Vivar, *el buen Cid* dei *romances*.

Purtroppo le cose sono ancora a questo punto. « Si son rettificati — così il Menéndez Pidal — con molta acutezza vari errori di dettaglio commessi da Dozy, si è provata la parzialità di questo scrittore e la falsità della sua critica in alcuni punti; però, ad onta di tutto, non solo non è ancora venuta fuori altra biografia del Cid, fondata su un nuovo studio e una nuova elaborazione dei materiali disponibili, ma non si è ancora neppur riusciti a cambiar fondamentalmente la concezione del personaggio » (pp. 16-17).

Non che il Menéndez Pidal lo tenti per intero in questo suo discorso e contrapponga alla falsa una vera e propria nuova biografia cidiana, chè, anche volendolo, i limiti dello spazio imposti dalla natura dello scritto glielo avrebbero impedito; solo, mirabile suscitatore quale egli è di problemi storici e filologici, addita rapidamente le vie e il metodo da seguire a chi abbia desiderio di accingersi al doveroso e dilettevole lavoro. Pertanto facilmente, come è dato alla sua singolare competenza in materia, distrugge molte delle asserzioni del Masdeu e del Dozy.

« Molto lungi dall'essere il Cid della realtà un bandito senza legge, un condottiero governato solo dalla cupidigia, un mancator di fede senza onore, come appare nella malevola biografia del Dozy, possiamo vedere che la vita del Campeador si produce tutta come sviluppo e soluzione normativa dei problemi giuridici che la vita pubblica e privata gli imponevano ». (p. 27). Un « realizzatore di diritto » il Cid lo fu in ogni occasione. Noto è infatti come al cavaliere medievale fosse dalla società di allora affidato gran parte del potere giudiziario e esecutivo; nel *Poema de Mio Cid* non di rado incontriamo problemi di diritto penale ed esso viene così ad essere anche una delle fonti migliori per la storia del diritto medievale in Castiglia come già ha dimostrato D. Eduardo de Hinojosa (1). Il cavaliere dalla triste figura non fu forse portato secoli dopo alla sua avventurosa follia anche da questa radicata coscienza di essere, in quanto cavaliere, un « realizador de derecho » ultimo così e non ignobile figlio del Campeador? Se atti dunque di crudeltà commise il Cid, li commise amministrando giustizia per cui « non può darsi maggiore sciocchezza che chiamar uomo senza legge, infrangitore di patti, questo eroe vendicatore, che sceglie una meta di giustizia politica per dar vita ideale alla sua più grandiosa impresa militare » (p. 31).

A comprendere quindi la vita cidiana noi dobbiamo, dopo averla spogliata delle deformità storiche dei suoi biografi vecchi e nuovi, ricorrere a più sicure fonti... ai poeti! Sicuro. « Non è da dimenticare che l'enorme aberrazione con cui la storia moderna considerò la figura del Cid, ha per causa la negazione delle fonti poetiche ». (p. 33). Specialmente in una vita eccitatrice di poesia come quella del Cid. E l'asserzione del Menéndez Pidal viene corroborata dal pensare che, a differenza di quanto accadde in Francia per l'epopea carolingia la cui *Chanson de Roland* fu scritta trascorsi già secoli da Roncisvalle, tra la morte di Rodrigo Diaz de Vivar e il nascere del poema che ne affidava alla poesia la perenne memoria non trascorsero più di 40 anni. Solo il giullare poteva cantarci e tramandarci la figura dell'eroe quale veramente era balzata davanti le stupite immaginazioni dei suoi contemporanei; chè egli non aveva come lo storico cristiano le orecchie assordate dallo strepito delle armi nè l'animo oppresso come lo storico arabo da quell'infausto battagliare. Nei *cantares* dunque noi dobbiamo rintracciare la vera figura morale e storica del Cid: il Cid fedele, invitto, instancabile, magnifico e agile destreggiator d'armi.

---

(1) *El derecho en el Poema del Cid*, Madrid, 1908.

Qual lidia bien sobre exorado arzón
mio Çid Ruy Diaz el buen lidiador!

(vv. 733-34).

Altri interessanti problemi sfiora nelle sue brevi pagine il Menéndez Pidal lasciandoci il desiderio di risposte più ampie e dimostrative. Perchè fu cantato il Cid? Perchè fu egli l'eletto a protagonista della gesta cristiana di Spagna fra i molti che gli furon compagni di battaglia e di vittoria: Alfonso VI, Garcia Ordoñez, Ramón y Enrique di Borgogna e altri? Che un tal posto nella epopea francese sia occupato da Carlo Magno lo si comprende facilmente: per il Cid bisogna cercare più sottili e nascoste ragioni; perchè, se egli operò sempre, nonstante contrarie apparenze, nel significato nazionale dell'impresa, non compiè fatti tali da differenziarlo dai suoi compagni e dal suo re. Ma l'esilio conferì alla sua figura una più forte e decisa personalità, una massima energia individuale e l'epopea lo cantò personificandolo nel supremo sforzo di dominare tutte le contrarietà della sempre avversa fortuna. Il Cid che va a riconciliarsi col suo re nella vega toledana *llorando de los ojos* e mordendo l'erba della terra in segno di umiltà secondo il costume castigliano, compie il maggior suo eroismo in quanto uccide l'insolente individualismo iberico. Più forte dell'eroe è il popolo per cui l'eroe vive e soffre, «il campo dove l'eroismo ha ragion d'essere e dove s'eternizza» (p. 48). E grato gliene fu il vecchio e fiero popolo di Castiglia e l'eternò nel canto. Nasceva allora il nuovo idioma incerto e balbettante; nello spirito dell'eroe si compose a dignità d'arte e raggiunse altezze dianzi sconosciute come il nostro volgare nello spirito mistico-cristiano di Dante trovò la via che doveva guidarlo a gloriosa meta.

Sconfinò ben presto l'ammirazione popolare dai limiti della Castiglia alle regioni convicine, dall'epica alla lirica, dai nuovi parlari al tradizionale latino (1). Così le diverse provincie non ancora raccolte a unità nazionale e spesso discordanti per opposti interessi trovarono in lui il primo legame sacro che le avvincesse in un comune interesse.

Dicono che tutte le volte che la Nazione sia alla vigilia di un grande cimento le sue ossa fremono inquiete entro la vecchia armatura; come ai suoi dì continua dunque il Cid ad essere «despertador de energías»; è il morto che è sempre vivo; è il duce di ogni gesta di sua gente che mai non cambia: non egli forse dal gotico tempio di Burgos incuora oggi i suoi figli che in terra d'Africa contro i novelli infedeli combattono per l'onore delle armi di Castiglia?

II.

Impressioni di lettura, fugaci e sottili impressioni son le pagine che l'Azorín (2) ci offre nitidamente composte in volume: il XXVI° delle sue *Obras* che viene via via stampando e ristampando. Piuttosto che critica vera e propria, io le chiamerei: al margine della critica. «Leggo, egli ci avverte nella breve prefazione, per piacere, e non per informarmi delle cose, non per tesaurizzare erudizione». Di un tal piacere vuole essere comunicativo con i suoi lettori e, senza alcuna altra organicità,

(1) Si ricordi la latina *Canción del Cid* in metro saffico di cui ci dà notizia il Milà y Fontanals (*Obras*, III, 52-54) e che con ogni probabilità fu opera di un catalano.

(2) AZORÍN, *Los dos Luises y otros ensayos* (tomo XXVI delle *Obras completas*), Madrid, Rafael Caro Raggio 1921.

senza altro preciso e più severo intendimento, pianamente connette in tersa prosa castigliana acute osservazioni critiche a fugacissimi spunti di erudizione, a sobri accenni bio-bibliografici, ad aneddoti personali, sì che la lettura ne riesce sempre interessante e gustosa se non sempre profondamete istruttiva. Di raffinato gusto classico e di sensibilità moderna, egli ci fa pensare ad un umanista elegante della stirpe dei Niccolò Niccoli, risuscitato ai dì nostri, il quale bellamente ed equilibratamente armonizzi nel suo spirito il vecchio e il nuovo e riesca ad una perfetta comprensione delle cose che gli permetta di gustare a un tempo la pacata serenità classica e l'accelerato ritmo del nostro creare. Nella compostezza delle sue impressioni ha un signorile sorriso che qualche volta lampeggia di bonaria malizia. Divaga volentieri per trovar modo di acconciare fra le pieghe del tema principale idee e giudizi che gli rampollano come all'improvviso dall'intelletto uso a spaziare libero nei domini vasti dell'arte. Così gli riesce facile, fra l'altro, parlarci de *Le malade imaginaire* di Molière, «ferviente adorador del impulso instintivo, de la pasión, de lo espontáneo en contraposición á lo reflexivo» (p. 45), a proposito e, se volete, a sproposito del mistico e teologale Fray Luis de Granada. Conosce come pochi l'arte di saper rendere un articolo di critica snello e vivace come una festosa narrazione; ricorda assai da vicino l'Anatole France de *La vie littéraire*.

Los dos Luises da cui il volume si intitola sono Fray Luis de Granada e Fray Luis de León: i due maggiori che di tal nome gloriarono la storia delle lettere spagnuole. Mistici e teologi, domenicano l'uno e agostiniano l'altro, sopra tutto prosatore il primo e sopra tutto poeta il secondo, *i due Luigi* si compensano e si completano a vicenda nella loro opera di didatti e di artisti. La prosa di Luis de Granada è «casi nueva, casi moderna, inactual» stile semplice, perchè scaturisce dall'esame diretto delle cose per arrivare poi traverso la contemplazione della natura alla conoscenza e alla adorazione della causa prima. L'Azorín mostra in bella luce tutta la modernità dello scrittore, *inattuale* ai suoi lontani dì, ma oggi vivo e penetrante, direbbesi, nella scienza delle cose. Se noi, uomini del novecento, passati da due secoli a questa parte traverso il sarcasmo incredulo di Voltaire e la duplice demolizione ontologica positivista e kantiana, se noi, dico, vinciamo la ripuganza che malgrado le rifiorenti ideologie ci nasce alla lettura dei titoli impressi sulle opere del frate granatino e ci accostiamo a *La guia de pecadores*, al *Símbolo de la fe*, alla *Escala espiritual*, al *Libro de la oración y meditación*, ben presto con dolce e inaspettata sorpresa ci alletterà la flessuosità e la morbidezza di un periodare che ha tutta la suggestiva eleganza e semplicità della prosa dei nostri migliori moderni dal romanticismo in poi.

«Confrontate questa prosa con quella di Gracián, di Quevedo e magari dello stesso Cervantes. La differenza salta agli occhi: ci troviamo in presenza del minimo di vocabolario e di artifici sintattici, unito al massimo di energia e d'ispirazione. E' questa la suprema novità, e la vita dello stile di fray Luis: sobrio, chiaro, preciso» (p. 37). Siamo assai lontani, come si vede, dal giudizio di D. J. J. De Mora, che a proposito del *Libro de la Oración* chiama Luis de Granada «el verdadero fundador de la *culta* y limada prosa castellana». Meglio, penso, si apporrebbe il De Mora se le sue parole riferisse a Luis de León.

Se fray Luis de Granada, tenendoci dolcemente per mano, via via ci conduce al cielo conversando lungo il cammino, perchè meno abbiamo ad avvertirne le asperità, con quel suo fare buono e familiare che ci apre il cuore alla confidenza, fray Luis de León ci riporta alla terra e ci ripone di fronte ai suoi maggiori problemi: la famiglia, la società, la politica; ci fa rivivere nel suo mondo attuale. Il pio frate domenicano annulla perfino la propria personalità dinanzi al nostro spirito, perchè esso viva solo nell'idea del Divino; l'agostiniano fervido, violentemente, passionalmente, ci mostra il suo io pieno di tutte le riverberazioni degli accidenti e dei successi del suo tempo. E' «attuale» per quanto «inattuale» era l'altro; perciò

dissi più sopra che si compenetrano. « L'ambiente lo domina, nota l'Azorín, come Hugo, come Musset » (p. 104). Come Ugo Foscolo, aggiungerei. Sebbene così diverse l'un dall'altro per arte e temperamento, le opere di questi due scrittori presentano una singolare comunanza per la continua reattività al proprio ambiente del quale sono impregnate, sì che risentono con una impressionabilità fuor del comune di tutte le vicende delle loro distinte età. Napoleone e Campoformio, Nelson e Trafalgar, riforme civili e sociali, mutazioni di fortuna, tutto il turbinoso avvicendarsi di eventi di quella fortunosa età napoleonica passa nei versi di Ugo come negli scritti di Fray Luis la battaglia di Lepanto e D. Giovanni d'Austria, la battaglia di Pavia, la scoperta del Nuovo Mondo, la tragedia dell'infante D. Carlos: e assieme, e sopra le tante umane vicende, l'amore; tutto l'amore! sconfinato e appassionato come la loro arte; volto al Sommo Creatore nel santo agostiniano di Castiglia, volto alle più fragili delle creature nel libero cittadino Ugo Foscolo.

Lo si potrebbe in tema di raffronto opportunamente accostare anche al nostro Torquato Tasso; al Tasso delle rime spirituali di cui condivide l'inspirazione sincera e abbondante, ma dalla cui frondosità spesso sterile e sempre inopportuna lo salva, come già ebbe a notare il Dejob (1), il lungo studio e l'imitazione di Orazio.

Non possono in queste brevi note trovar posto molte altre considerazioni e confronti che suggerisce la lettura de *Los nombres de Cristo* ove, giustamente nota l'Azorín, ciò che maggiormente interessa è l'episodio, l'accessorio, il secondario.

La mistica spagnuola va ancora studiata per intero; lo avvertiva qualche anno fa il Menéndez y Pelayo (2): poco si è fatto da allora e il vecchio libro del Rousselot (3), pretenzioso nel titolo, povero, assai povero, nel contenuto resta ancora l'unico tentativo di raccogliere in una certa sintesi tutta la vasta materia. Una ricerca, fra le altre, mi si permetta additare. Poichè la mistica fiorì nel secolo in cui dilagò la rettorica, venne fatto che ebbe anche essa i suoi speciali trattati composti dai meno timorosi di eterodossia dei suoi adepti. Sarebbe interessante studiarli e vedere entro quali limiti nella pratica i dettami della sapienza greca servirono a eternare i cristiani ardori dei rapiti in Dio. Nel processo formativo dell'opera di costoro la regola e la irrompente spontaneità della materia crogiolata nei serafici ardori delle estasi dovettero combattere una ben singolare battaglia; le regole dovettero senza dubbio avere il loro valore e quegli stessi scrittori sentirono il bisogno di raccoglierle in trattati: ma fino a qual punto? quando vinse la materia e quando la forma? Metterebbe conto studiarlo.

A Garcilaso, Góngora, Calderón, Cervantes, Encina sono dedicati gli altri brevissimi saggi dell'Azorín: spunti di riflessioni sporadiche e occasionali nate dal divagare del pensiero leggendo una pagina di questo o quello scrittore.

A proposito di Cervantes e delle sue *Novelas Ejemplares* si chiede: « Perchè le novelle realistiche di Cervantes sono considerate migliori delle idealistiche? Che cosa ha valore nel *Don Quijote*: il realismo dell'ambiente o l'interpretazione, questo anelito ideale di cui parliamo? » (p. 166). Grave e delicata questione. Cervantes amava sognare; era assetato di luce e di mare e di spazi infiniti; là egli riesce sommo ove i due elementi, il realistico e l'ideale sono superati, cioè sono armonizzati perfettamente. Cervantes è realista in *D. Quijote*, in *Persiles y Sigismunda*, in *El amante liberal* assai, assai più che in *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *La Gitanilla*, *El licenciado Vidriera*.

(1) *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques*, Paris, Thorin, 1884, p. 303. Ma oltre che dell'oraziana, bisogna tener conto anche della influenza platonica: cfr. A. Farinelli, *La vita è un sogno*, Torino, Bocca, 1911, vol. I, pag. 197.

(2) *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, sucesores de Rivadeneira, 1896, vol. III, pag. 111 e segg.

(3) *Les mystiques espagnols*, Paris, 1867.

Parlando di Góngora si ferma a esaminare l'impressione di modernità che ci dà la lettura dei suoi versi: è «el más moderno» dei poeti prima dell'ottocento.

Spero avere occasione di ritornare su quanto ci dice de *El mágico prodigioso* di Calderón (1). Preferisco concludere questa già troppo lunga rassegna soffermandomi brevemente sulle sue considerazioni intorno a Garcilasso.

Nota l'Azorín i tre aspetti più caratteristici della lirica di questo poeta: primo l'europeismo; poi l'assoluta laicità: « Di tutti i poeti spagnoli dei secoli XVI e XVII, Garcilaso è l'unico che non abbia scritto neanche un solo verso di materia religiosa » (p. 140): infine il suo grande amore alla natura e al paesaggio inteso come raffinamento e umanesimo. Lontano dal severo natìo paesaggio toledano il poeta si sazia gli occhi — dice l'Azorin — (p. 141) dei soavi panorami di Germania e di Francia; ne riempie lo spirito di simpatia e gentilezza. Ma perchè non ricordare anche il paesaggio d'Italia, anzi sopra tutto il paesaggio di Italia? Non furono forse i suoi canti eco melodiosa dei nostri? Ammira grandemente l'Azorín questo sentimento del paesaggio in Garcilaso; ma, non dimentichiamolo, esso rimane in lui come nei suoi contemporanei, puro estetismo: è sempre quadro, letteratura, idillio di stucchevole arcadia che piace perchè è una variazione, un diversivo al viver cittadino il quale, però, è sempre il preferito nonostante tutte le *Alabanzas de Aldea* di Antonio de Guevara, e le innamorate Diane e Galatee e i beatissimi e beotissimi *Pastores de Iberia*. Perchè questa morta natura diventi cosa viva, perchè dallo stato estetico passi al sentimentale e il lago sappia parlare all'anima con voce carezzevole e il mare ruggire minaccioso e fiero ci vuole la rivoluzione romantica, Lamartine e Hugo.

In Garcilaso abbiamo la pittura; delicata e fine quanto si vuole e di squisito gusto *plateresco* come si conveniva a un raffinato artefice par suo, ma la vita manca; la natura deve ancor nascere.

III.

Non posso fermarmi a lungo come vorrei sugli *Escolis* di Carles Riba (2) che hanno visto nello scorso aprile la luce a Barcellona nella bella raccolta di pubblicazioni edite da *La Revista;* li addito però come ricchi di interesse a quanti seguono il moderno movimento catalano. Sono circa una settantina di brevi articoli, alcuni dei quali comparvero già in giornali quotidiani. Critiche, la maggior parte, assennate e sobrie a questo o quel volume di versi usciti negli ultimi tempi; vi si discorre di Ferran Soldevila, J. M. López-Picó, Joan Alcover, Josep Carner, Josep de Sagarra, Frederic Clascar, Josep Aragay e di altri ancora. Ma vanno in particolar modo ricordati per noi tre di questi articoli dedicati alla critica del De Sanctis, alla *Vita* del Cellini e a quella dell'Alfieri.

Dal De Sanctis prende il Riba le mosse a tratteggiare quale a parer suo deve essere l'ufficio del critico e quale il criterio di valutazione dell'opera d'arte che trova nella sincerità; ma dalle idee generali non scende a nessun determinato e preciso giudizio sul nostro critico.

Assai ingegnoso si mostra invece nell'esaminare la *Vita* del Cellini; dobbiamo in essa vedere una sincerità letteraria di molto maggiore interesse della realtà storica e dello stato lirico al momento in cui fu scritta l'opera. Alcuni, come Rousseau, amano spietatamente denudare la propria anima; Cellini arriva alla sincerità per diverso cammino; la sua passione è la parola, l'amore e la gioia come la tirannia della parola. « Una passione per la parola come fu per il colore

(1) A proposito della bella traduzione che ce ne ha dato A. Monteverdi.

(2) CARLES RIBA, *Escolis i altres articles* (Publicacions de *La Revista*) Barcelona, 1921.

la passione del Tiziano o di Rubens » (p. 123). Leggendo poi la *Vita* dell'Alfieri la prima sensazione che si prova è quella di trovarsi davanti a un anti-Cellini. Conosce l'Alfieri e maneggia assai abilmente il toscano, ma gliene manca l'affetto e la passione celliniana. Lo stile della sua *Vita* non sorretto dal ritmo violento e forte dei versi, dovendo vivere della sua propria e sola sostanza, cade spesso nel provinciale. Alfieri fallì dove Cellini trionfò. Aggiunge il Riba, quasi a giustificazione di questo suo troppo arrischiato giudizio: « Se io non fossi catalano, non mi sarei forse fermato su questo punto; ma forse perchè son Catalano, vi ho visto più che realmente non vi sia » (p. 132).

Può darsi che ad orecchi stranieri le cose paiano così: per comune sentenza noi giudichiamo lo stile della *Vita* alfieriana robusto, solido ed efficacemente sincero.

RUGGERO PALMIERI.

RECENSIONI

K. SNEYDERS DE VOGEL, *Syntaxe historique du français*. Groningue - La Haye, J. B. Wolters, 1919, pp. 390, fl. 7,50.

L. DE ANNA, *Essais de grammaire historique de la langue française*. Bologne, Zanichelli, s. a. (1921), pp. 204, l. 12,50.

Sfogliando uno dei manuali di sintassi che corrono per le nostre scuole, si trovano più o men bene catalogati ed esemplificati l'« uso del pronome » o l'« uso del congiuntivo »; solo da poco tempo all'estero vengono facendosi strada nuovi metodi i quali, abbandonando queste classificazioni formalistiche, tengono conto piuttosto dei rapporti e delle modalità che il parlante vuol esprimere: che studiano insieme, per esempio, gruppi di parole come *il palazzo del re* e *il palazzo reale* che indicano un rapporto di appartenenza, *fa* e *voglio che tu faccia* che esprimono la volontà del soggetto parlante.

Quanto s'è detto fin qui per la *sintassi descrittiva*, che tiene conto soltanto dell'uso d'un dato tempo e d'un dato luogo, si può ripetere per la *sintassi storica*.

Una sintassi storica francese potrà studiare da un lato (nel capitolo del Nome) le tracce del genitivo latino nel francese, e dall'altro (nel capitolo delle preposizioni) le funzioni della preposizione *de* dall'età romana al francese d'oggi; oppure essa potrà studiare insieme come è stato espresso durante questo periodo il rapporto di appartenenza, considerando il *dove* e il *quando*, e poi il *come* la seconda forma abbia avuto il sopravvento sulla prima.

Si può oggi pretendere da un manuale che esso segua rigorosamente una di queste vie? Credo di no: non v'è chi possa tenersi soddisfatto all'arbitrarietà e superficialità della prima, ne chi osi, nello stato attuale degli studi, attenersi alla seconda, che coinvolge i più ardui problemi della psicologia e della logica linguistiche. Un compromesso è dunque inevitabile: ma quello che si è in diritto di pretendere, è che il grammatico abbia sempre chiari davanti agli occhi lo scopo e i limiti di questa contaminazione che la pratica gli impone di compiere fra due punti di vista diversi.

Non si può dire che il libro dello Sneyders de Vogel risponda a questa esigenza; scarsamente curioso di problemi teorici, l'A. con la pag. 1 ci ha già introdotti eroicamente *in medias res*, al sostantivo, senza chiarirci che cosa intende per sintassi, quali confini pone tra la stilistica e la sintassi o tra la sintassi e la morfologia, ecc.

Non valgono ad erudirci la breve introduzione, nè certe osservazioni sparse qua e là per il libro, che saranno magari giuste ma andrebbero delucidate e discusse preliminarmente (« Place de l'attribut », p. 341: « Ce chapitre est un des plus difficiles à écrire et à la vérité il appartient plutôt à la stylistique qu'à la syntaxe de s'en occuper. En effet, l'attribut n'a pas de place fixe et ce sont surtout des nuances subjectives qui déterminent sa place »).

Com'era da aspettarsi con questa mancanza d'una solida struttura, l'A. troppo spesso è vincolato dagli schemi della sintassi latina: il trovar sunteggiate, al principio di quasi tutti i paragrafi, le regole del latino classico, anche didatticamente credo non sia utile. E' noto che in fondo la complicata sintassi del latino letterario ci aiuta raramente a renderci conto della sintassi delle lingue romanze.

Non è ora il caso di metterci a discutere la trattazione di singoli punti, ciò che richiederebbe troppo lungo discorso. Lo Sneyders si è valso, largamente se non esaurientemente, di copioso materiale sparso in periodici, dissertazioni, programmi; il fatto stesso che purtroppo non è vero che le nostre biblioteche universitarie possiedano (a differenza, pare, che in Olanda) tutte le tesi di laurea e i programmi pubblicati all'estero contribuisce a render utile alle nostre scuole questo libro, tanto più che la grammatica storica del Ghiotti (che non è altro se non la vecchia grammatica a base logica, un po' più ragionata del solito e intarsiata con qualche pezzo di Brachet) sintassi storica quasi non ne fa.

A osservazioni particolari bisogna invece discendere parlando del libro del De Anna, che consta di ventisei saggi o saggioli di grammatica francese, tutti riferiti, fuorchè tre (su *avec* avverbiale, *chaque* invece di *chacun*, *tout* avverbiale) all'argomento che è il cavallo di battaglia dell'A., il verbo francese.

Il De Anna si propone per lo più di studiare delle « expressions pour lesquelles il est bon de recueillir et d'examiner l'opinion des divers grammairiens, afin qu' on sache si elles peuvent être employées indifféremment l'une pour l'autre » (p. 121): questa frase dà un'idea del metodo dell'A., lontano dalla grammatica storica molto più che egli non creda.

Non basta raccogliere passi di grammatici e di scrittori e farne una schidionata per scrivere un capitolo di grammatica storica: solo unendo una serrata critica dei primi e larghi spogli dei secondi alle testimonianze che si possono ricavare dai dialetti vivi, raccogliendo insomma molti indizi storici (ossia cronologici e geografici) intorno all'uso linguistico passato e presente, è possibile risalire alla genesi del fenomeno che si studia.

Invece nel libro del De Anna troviamo Gaston Paris a braccetto col Girault-Duvivier, e, se lo Gilliéron fosse citato anche una sola volta, lo vedremmo forse a braccetto con Vaugelas:

Sotto una quercia Rolando con Ettore parla...

Ad ogni momento, affiorano strane preoccupazioni puristiche: « Malheureusement aujourd'hui l'étrange préférence que les écrivains montrent pour la forme passive dans tant de cas où le simple verbe neutre, plus agréable et plus léger, serait bien suffisant, est très commune » (p. 153): il De Anna non si accorge che egli (o la sua fonte: qui lo Stapfer) è poco meno arbitrario e dogmatico di quei grammatici che egli (o la sua fonte) altrove stigmatizza: « La prétendue différence établie par les grammairiens [fra *bénit* e *béni*] est illusoire et ne repose pas sur l'histoire de la langue » (p. 59).

Ma ci sono molte altre cose che lasciano a desiderare. La prima vocale d'un dittongo non si chiama « la voyelle prépositive de la diphtongue », come si legge a p. 23, in un fantastico miscuglio di ragioni che avrebbero contribuito alla semplificazione di *oè* in *è*. Si legga anche, a p. 103, questa trafila: « *poindre* vient du latin *pungere* par la contraction régulière de *pung(e)re* en *pung're*, d'où *pun're* par la réduction de *gr* à *r*, qui donne *poindre* par le changement de *nr* en *ndr* et de *u* en *oi* ». Ai suoi tempi, Ménage avrebbe detto meglio; almeno avrebbe visto che l'*i* non è uno strascico dell'*u* ma un vestigio della palatale.

Parlando (p. 129) di *je puis* (da * *posseo?*) l'A. crede di essersi sbrigato dicendo: « *Pouvoir* était en latin un verbe irrégulier. De cette irrégularité, il reste en français, à l'indicatif présent, la première personne *puis* » dove un lettore si crede in diritto d'intendere che *puis* viene da *possum*.

Il De Anna non risale quasi mai alla fonte del fenomeno: p. es. a proposito di *je ne saurais* nel senso di « non potrei, non posso », si cerca invano un accenno al fatto che la scambio fra *sapere* e *potere* è usuale nei dialetti della Francia del N. E., ciò che permette (tenendo presente l'analogo scambio delle lingue germaniche) di assegnare al fenomeno origine tedesca. Si veda la carta 1082 dell'*Atlas linguistique de la France* (*je ne peux pas*), che l'A. avrebbe dovuto citare anche a proposito di *je peux* e *je puis*.

Mancano i più ovvii confronti con l'italiano, che avrebbero potuto chiarire molte cose; p. es. l'uso di *résous* e *résolu* (pp. 145 - 148) andava studiato insieme con quello di *risolto* e *risoluto*.

La ragione stilistica di certe sopravvivenze o risurrezioni non è nemmeno accennata: non v'è dubbio che *courre* per *courir* e *que je vous die* per *que je vous dise* nel *Cyrano* del Rostand (citati a p. 89 e a p. 116) sono arcaismi usati per raggiungere un certo effetto stilistico, e sulla cosa bisognava insistere.

Una certa conoscenza dei soliti repertori bibliografici avrebbe permesso al De Anna di evitare spiacevoli lacune della sua informazione.

Che egli non ricordi, a proposito della costruzione *je me suis en allé* la frase *ne s'est point en allé* in una lettera di Boileau del 1687 (cfr. *Intermédiaire des chercheurs et curieux*, L, 315-316) è poco male, ma è grave che egli scriva dell'« infinito assoluto », senza ricordare il Tobler, *Vermischte Beiträge* III, 150-159, o che egli spenda 26 pagine sui « Rôles de l'adverbe *tout* » senza ricordare che il Duvau (*Mém. soc. ling.* X, 450-452) ha creduto di poter additare per quest'uso un'origine germanica, che c'è una tesi di Berlino del 1905 (= *Roman Forschungen* XX, 640a-712) sull'uso di *tout* in francese (B. Beyer, *Ueber den Gebrauch von* tout *im Alt-und Neufranzösischen*) e un'altra di Gottinga del 1911 (che non m'è riuscito di vedere) intorno alla sintassi storica dell'aggettivo usato avverbialmente in francese (W. Heise, *Zur historischen Syntax des adverbial gebrauchten Adjektivs im Französischen*).

Sempre riguardo a *tout*, per l'etimo bisognava rinviare piuttosto che al Körting al *Romanisches Etymologisches Wörterbuch* del Meyer-Lübke, n. 8815, come per l'etimo di *sortir* (p. 149) era più opportuno rimandare allo stesso Meyer-Lübke, n. 8110 che alla *Zeitschr. f. rom. Phil.*, XXVI 689, dove si dànno notizie che hanno un rapporto piuttosto... pindarico con questo etimo.

E' un vero peccato che tanta somma di lavoro (chè, infine, il libro testimonia di larghissime letture, sia di grammatici che di autori moderni) sia stata spesa con così scarso frutto scientifico: se il De Anna si fosse accontentato di darci una semplice raccolta di materiali, il suo libro sarebbe stato più utile.

Si potrà magari consentire al lusinghiero giudizio che nella prefazione egli dà dei propri saggi chiamandoli «*recherches minutieuses et diligentes*», ma ammettere che si tratti di «*morceaux de* critique *presque toujours* originale» [il tondo *non* è mio], e che «*ces* Essais *sont pour cela utiles et indispensables soit à tous ceux qui s'occupent de l'histoire de la langue française, soit aux étudiants des écoles supérieures et aux professeurs de langues vivantes*» è forse conceder troppo.

BRUNO MIGLIORINI.

KARL BAPP, *Aus Goethes griechischer Gedankenwelt*. Lipsia, Dieterich, 1921, p. 99 (Collezione *Das Erbe der Alten*, serie II, vol. VI).

Questo lavoro, come avverte l'autore nella prefazione, si propone di dare un contributo allo studio della vita spirituale di Goethe, integrando il libro di Ernst Maas *Goethe und die Antike* in alcuni punti da questo poco sviluppati.

In quattro capitoli il libro tratta quattro argomenti diversi che rappresentano ricerche fatte dall'autore indipendentemente fra loro:

I) Goethe ed Eraclito — II) I lavori archeologici di Goethe — III) Goethe ed Euripide — IV) Goethe e la questione omerica.

Vi è un netto distacco fra il primo di questi studi, al quale l'autore dà anche il maggiore sviluppo, e gli altri. Mentre in questi ultimi si esamina lo spirito goethiano in quanto s'interessa dell'antichità e si rivolge coscientemente verso di essa come oggetto della propria occupazione, nel primo si fa un paragone fra lo spirito di Goethe e quello di Eraclito, dal punto di vista dell'intima affinità che unisce i due pensatori, piuttosto che dell'influenza di questo su quello.

Perciò nei tre capitoli minori abbiamo soprattutto notizie importanti sull'attività di Goethe, nel primo invece si cerca di raccogliere dal pensiero vivo di lui, attraverso i suoi scritti, le analogie e i punti di contatto col pensiero del filosofo greco. Così la parte essenziale di questo capitolo è un raffronto di passi dei due pensatori, preceduto da un'introduzione. In questa, partendo dal contrasto tra la concezione eleatica dell'essere immutabile e quella eraclitea dell'identità dell'essere col divenire, contrasto che, perpetuatosi nella storia della filosofia, permette di ordinare i filosofi in due serie, gli eraclitei e i parmenidei (come ha fatto il Bubnoff in *Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit*), l'autore nota come ad Eraclito si accosti di più il modo di vedere scientifico, specialmente quello biologicamente orientato, e il concetto di evoluzione della filosofia moderna, da Leibniz, attraverso Darwin e Spencer, fino all'*Évolution créatrice* del Bergson; e considera Goethe come il più eracliteo dei pensatori moderni, anzi come il rappresentante per eccellenza del tipo di pensiero intuitivo (giudizi del Kühnemann, des Diels, del Maas).

Nell'esposizione del modo con cui Goethe venne a conoscenza della filosofia greca, il Bapp procede un po' sommariamente, dandogli importanza non eccessiva, poichè egli si è posto dal punto di vista che prescinde dall'influenza diretta dell'uno sull'altro. Per lui si tratta soprattutto di congenialità delle due nature, che le doveva condurre da sè a risultati uguali o somiglianti. Tuttavia alcuni punti si desidererebbero più sviluppati. Quando si riporta un brano come questo: « Nei filosofi e nelle scuole più « antiche mi piaceva soprattutto, che « poesia, religione, filosofia coincide« vano. Ciò che volevano i primi filosofi « greci, *non mi riusciva ben chiaro... In« vece già da prima mi sentivo attratto « verso gli stoici*, e mi procurai Epitteto, « che mi misi a studiare con molto inte« resse », non ci può soddisfare l'accenno, che alcune dottrine eraclitee, come quella dei contrari e del *logos*, Goethe può averle apprese per il tramite della stoa, e tanto meno si può mettere in disparte l'influenza stoica coll'osservazione. che Goethe, rifiutando con Kant nella spiegazione scientifica dell'universo la teleologia, accolta invece dagli stoici, è più vicino ad Eraclito che a questi.

Altrettanto scarsi sono gli accenni alla simpatia che ebbe Goethe per il panteismo di Giordano Bruno e il monismo di Spinoza. Ciò va rilevato per il fatto che il Bapp, dando troppo poca importanza all'influenza sullo spirito di Goethe di queste altre concezioni, non potrà nemmeno dal suo punto di vista,

dare rilievo al contrasto fra i due pensatori, il quale è inseparabile dalla loro affinità.

Per l'interpretazione della filosofia di Eraclito l'autore si attiene per lo più al Brieger (*Die Grundzüge der Heraklitischen Physik*), per quella di Goethe al *Goethebuch* del Simmel.

Ciò che congiunge formalmente i due pensatori è la fusione dell'intuizione mistica, dello spirito poetico con lo spirito scientifico.

Partendo dalle due concezioni del *flusso delle cose*, in cui si avvicendano l'essere e il non essere, in un'armonia di contrari fondamentalmente identici (παλίντονος ἁρμονίη); e dell'*unica sostanza* imponderabile rappresentata nel simbolo del fuoco, Eraclito perviene al suo concetto del *lógos*: la legge del puro divenire, legge che si manifesta nel processo universale (il λόγος immanente al κόσμος) in modo che ciò che da un lato apparisce come necessità, dall'altro apparisce come ragione. Dove Eraclito parla della divinità, non può essere intesa che in senso panteistico, come il *logos* stesso.

Del pari Goethe sentiva profondamente il flusso eterno del divenire. Anche per lui il processo universale è un'armonia di contrasti. *Omnia mutantur, nihil interit.*

E anch'egli ha l'idea del *logos*, della legge che è la ragione dell'universo e nello stesso tempo il centro della vita morale. « die Sonne des Sittentags ». E' l'Uno, il Divino, l'Essere, che si manifesta nel moto eterno e molteplice.

Da ciò è chiara la contrapposizione del Bapp: l'affinità dei due filosofi è fatta consistere nel concetto del *divenire*, come armonia di contrari (παλίντονος ἁρμονίη), manifestazione di un *logos* non astratto dal mondo ma vivente in esso e per esso, e che possiamo chiamare Dio.

Con ciò però il Bapp si lascia sfuggire la differenza fra il concetto di divenire di Goethe e quello di Eraclito, quale sarebbe risultata riavvicinando nell'indagine la filosofia di Goethe anche agli altri sistemi che influirono su di lui, e d'altra parte esaminando come si fa sentire l'influenza di Eraclito in altri filosofi che presentano affinità con lui, p. es. il Nietzsche, anch'esso accennato assai fuggevolmente dall'autore.

Del resto questa differenza fondamentale nella concezione del divenire risulta anche dal semplice confronto dalle due filosofie: solo che, il Bapp, trascinato dal suo proposito di cercare soltanto la somiglianza, ha trascurato in Eraclito il punto da cui Goethe diverge.

Per Eraclito il divenire non è soltanto un ritmo, un processo d'identificazione di contrari con risolversi di questo in quello, una serie d'oscillazioni per cui all'avanzarsi d'un elemento corrisponde il cedere d'un altro, benchè anche questa concezione sia inclusa nel suo sistema.

Ma vi è anche un altro lato del pensiero di Eraclito, per cui il divenire è concepito come *lotta* nel senso vero e proprio della parola, in un modo che non ha riscontro in Goethe. Ciò si può vedere dai passi stessi che il Bapp contrappone a p. 32 sotto il titolo: *Il contrasto come condizione del divenire.* I noti frammenti d'Eraclito « la guerra è la madre e la regina di tutte le cose », « tutto avviene per la lotta », sono fondamentalmente divergenti, soprattutto pel sentimento da cui procedono, dalla « Wirkung und Gegenwirkung » di Goethe. Molto istruttivo è a questo proposito il passo riportato dalla prefazione alla *Farbenlehre*: « Con lieve (*leisem*) peso e contrappeso la natura si libra in qua e in là. Ma in quanto *si crede di riconoscere* in quel peso e contrappeso un'efficacia diversa, si è anche cercato di designare questo rapporto: un più e un meno, azione e reazione, attivo e passivo, ciò che si spinge innanzi e ciò che si tiene indietro, impetuoso e moderato, maschile e femminile sono stati dappertutto notati e *denominati* ».

Siamo dunque noi stessi, a cui questo ritmo appare come azione e reazione, come lotta; ma esso è in fondo solo armonia. I contrari di Goethe sono soltanto complementi l'uno dell'altro, senza che egli consideri (nella sua concezione generale) la drammaticità del divenire nel senso che l'individuo è travolto dall'attuazione della legge universale. I suoi contrari si potrebbero riavvicinare al concavo e al convesso di Giordano Bruno:

« Così mi par di vedere, perchè la giu« stizia non ha luogo se non dove è l'er« rore, la concordia non s'effettua se « non dove è la contrarietade, lo sferico « non posa nello sferico, perchè si toc« cano in punto, ma il concavo si quieta « nel convesso...

« Quello che da ciò voglio inferire, è, « che il principio, il mezzo ed il fine, l'au« mento e la perfezione di quanto veg« giamo, è da contrari, per contrari, ne' « contrari, a contrari; e dove è la diver« sità, è l'azione e la reazione, è il moto, « è la diversità, è la moltitudine, è l'or« dine, son li gradi, è la successione ».

Quel passo surriportato di Goethe potrebbe dirsi un commento a questo modo di vedere.

L'accordo di opposti del Bruno è analogo al suo. Anche Goethe col suo « eroi-

co furore» ama di spaziare nell'armonia del mondo, che si compiace di chiamare una trama, e di immergersi nella visione artistica dell'accordo universale. Il famoso passo del Faust: *Wie alles sich zum Ganzen webt...* (Come ogni cosa s'intesse a formare il tutto...) non può procedere che da questo stato di animo, che è il fondamento della sua intuizione. Egli la vive così, con l'entusiasmo di uno spirito del rinascimento, e, se finisce col fare un passo innanzi, per via di riflessione, come nel brano riportato, è per rendersi conto che siamo noi, che è Goethe stesso, che facciamo l'illazione d'interpretar come contrasto quest'alterna armonia, e diciamo: «Quello che da ciò voglio inferire...». Così il sentimento di Goethe appare piuttosto come lo sviluppo di questa concezione della *coincidentia oppositorum*, che da Niccolò Cusano e Bruno e il mistico Böhme riecheggia a Schelling e Hegel, e di fronte ad essa appare come collaterale il riferimento ad Eraclito, la cui concezione in tanto viene riflessa in quanto può rientrare in quella.

Con ciò si spiega come in Goethe non vi fosse eco dell'altro aspetto del pensiero d'Eraclito, che fu sentito invece così profondamente dal Nietzsche appunto per la sua più diretta affinità col filosofo greco.

Per il Nietzsche (*Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*) il principio della lotta è essenzialmente ellenico, è la buona Eris di Esiodo trasfigurata a principio universale, l'idea della contesa, presa dalle palestre, dagli agoni e dalle discordie politiche e trasportata nell'ingranaggio del processo cosmico, considerato come un *giuoco* di Zeus, del fuoco, del dio fanciullo con se stesso. «Un divenire e un dissolversi, un costruire e un distruggere, senza alcuna attribuzione morale, in innocenza eternamente uguale, è proprio in questo mondo solo del giuoco del fanciullo e dell'artista. E così come giuoca il fanciullo e l'artista, giuoca il fuoco eternamente vivo, costruisce e distrugge in innocenza...». In questo modo il disordine e l'ordine sono conciliati nell'esplicarsi stesso della divinità, ed appare il fondo pessimistico del «filosofo piangente». Questi non si abbandona al godimento dell'armonia, chè tale è il mondo solo per il dio fanciullo che giuoca, ma la intuisce soltanto, e con ciò si rende ragione del male e del disordine che egli vede e sente in questo mondo, come gli altri uomini lo vedono e sentono attraverso il pessimismo della filosofia popolare.

Il Nietzsche elabora poi più soggettivamente queste considerazioni; tuttavia egli si è reso ben conto di tutta la portata del principio della lotta e del carattere fortuito che assume per esso l'ordine mondiale, come cozzo di parti. Sicchè se «l'Aion è un fanciullo che giuoca alle pietruzze» (framm. 52) e la guerra è madre delle cose, il mondo per Eraclito non è nel suo divenire soltanto armonia, ma anche in senso vero e proprio un «mondezzaio gettato alla rinfusa» (framm. 124). Questo frammento non va dunque messo senz'altro insieme con quelli che parlano dell'armonia recondita, come fa il Bapp (p. 45): nulla ci autorizza a credere che Eraclito volesse lì parlare solo della concezione volgare, che vede le cose attraverso un velo di Maya.

Anche se il frammento del fanciullo che giuoca si voglia interpretare col Pfleiderer nel senso di una contemplazione del divenire, della facilità con cui il suo processo si compie a somiglianza d'un giuoco, resta tutto il valore del principio della lotta in Eraclito: per lui la lotta, il male, il disordine sono essenziali nel mondo, necessari perchè possa attuarsi il fluire delle cose, ed in base a questo concezione egli criticò il verso di Omero:

Oh! Dagli dei o dagli uomini venga, in malora la rissa
Vada... (trad. PASCOLI).

Il filosofo, elevandosi alla contemplazione tranquilla della verità supera il pessimismo, senza eliminarlo: questa è l'εὐαρέστησις, il sereno compiacimento nella visione. Ma questo compiacimento è profondamente diverso dal mistico abbandono di Goethe, che è la base anche della sua serena e limpida contemplazione: si richiederebbe perciò che nell'atto stesso di contrapporre i due sentimenti (p. 56), l'autore rilevasse l'eterogeneità di essi, e distinguesse le due forme, l'entusiasmo e il raccoglimento, di quello di Goethe.

Ma il Bapp non ha rilevato il contrasto fra le due concezioni del divenire, come non fa notare la divergenza degli stati d'animo da cui si sviluppano: da una parte la serenità, la superiorità facile e signorile di Goethe, e l'entusiasmo panteistico che talvolta si rovescia in pessimismo e *splendid isolation*, come nel Werther e nel Prometeo, ma che sempre è, in quell'unificarsi come in questo contrapporsi al mondo, celebrazione della personalità umana; dall'altra parte lo sdegno solitario, l'acredine, lo sforzo Eracliteo, stato d'animo di chi si apparta, di chi vede quanto poco siamo e quanto ci crediamo di essere, pessimismo greco che il secolo di Goethe non seppe valutare, ma che noi dobbiamo contrapporgli appunto perchè fu frainteso.

Potremmo permetterci anche la con-

trapposizione simbolica dell'attivo ministro a cui che «chiamato dagli Efesi a dar leggi, sdegnò di farlo» (Diogene Laerzio).

Tutto ciò va osservato; ma dal punto di vista dell'autore, che intende solo presentare una solida base, su cui possa fruttuosamente poggiare il confronto, il suo criterio va giustificato, se si pensa che si tratta in primo luogo di dare una ragione adeguata della contrapposizione dei due filosofi. Per questo l'autore doveva far convergere la sua attenzione su ciò che essi hanno di identico, e molto bene approfondisce questa ricerca, dando rilievo al problema della costanza nel mutamento (p. 12).

Tutti e due i pensatori sentirono questo problema, anche se non se ne resero del tutto conto teoreticamente.

Goethe parte dal suo senso plastico rivolto alla «forma» nella sua quiete classica, e a ciò che vi è di permanente e di eterno nei fenomeni. E la forma per lui s'identifica con la legge, è il tipo che il divenire tende a realizzare senza riuscirvi completamente. Il flusso del divenire e la permanenza della forma sono i due poli intorno a cui oscillano le cose reali. L'eterno va inteso come immanente al mutamento, e Goethe rifiuta l'essere immobile, considerato come negazione del divenire (nella poesia *Uno e Tutto* - Eins und Alles -), ma lo accetta invece gioiosamente come legge eterna del divenire, come il moto stesso delle cose, che solo non cambia. *Riponi la tua gioia nell'Essere, l'Essere è eterno* (Am Sein erhalte dich beglückt, das Sein ist ewig) nella poesia *Vermächtnis*. Inquadrando così le due poesie nell'unità della concezione di Goethe, l'autore critica felicemente un passo dei dialoghi dell'Eckermann, dal quale sembrerebbe che Goethe avesse scritto la seconda poesia in espressa e voluta contraddizione con la prima.

Al pensiero di Goethe vien posto a riscontro il frammento 84 di Eraclito: «Mutando si riposa» dove l'autore, scostandosi dal Diels, accede all'interpretazione più ampia di questo frammento, nel senso che ogni stabilità è soltanto relativa e rappresenta solo una proporzione costante dello scambio degli elementi. La forma apparente sarebbe insomma una specie di equilibrio dinamico entro l'eterno flusso delle cose. E riguardo alla concezione dell'essere immanente nel divenire per cui l'unica cosa di fisso è la legge stessa del mutamento si confronti a p. 9 l'interpretazione del frammento 108 «la sapienza è cosa distinta da tutte le altre», dove l'autore nega che la distinzione fra il *logos* che permane e le cose che mutano debba considerarsi come fa il Diels, come il germe del dualismo fra il *logos* e il mondo, dualismo sviluppato dalla filosofia successiva.

Dopo l'introduzione, che è, come si è detto, un po' breve per l'importanza dell'argomento, abbiamo l'ampia raccolta dei passi contrapposti. In genere ad uno o due frammenti di Eraclito fanno riscontro parecchi passi di Goethe, che abbiano con essi una relazione di somiglianza o meglio di analogia, anche solo formale. Il criterio è dunque molto ampio, senza eccedere, ed è quindi utilissimo per uno studio ulteriore, che verrebbe a disporre così di un vasto materiale veramente prezioso. Lo studio è facilitato sia da ottime note sparse qua e là, sia da una ripartizione molto chiara, sebbene non troppo sistematica, in gruppi. In qualcuno di questi predomina il punto di vista di Goethe (p. es. *Polarità*), in qualche altro quello di Eraclito (p. es. *Il fuoco come simbolo*); ma per lo più essi sono felicemente formati tenendo conto di intime analogie fra i due pensatori.

Degli altri capitoli una breve notizia: Il secondo tratta delle occupazioni archeologiche di Goethe:

1) un suo studio sulla ricostruzione dei dipinti di Polignoto nella *lesche* dei Cnidi in Delfo;
2) uno studio sulla vacca di Mirone;
3) sui dipinti di Filostrato;
4) sul Laocoonte;
5) sulla «tomba della danzatrice» scoperta nel 1809 presso Cuma;
6) sulla colonna di Igel (Monumento sepolcrale della famiglia Secondinia, conosciuto durante la campagna di Francia).

Il terzo capitolo tratta l'atteggiamento di Goethe verso Euripide, atteggiamento che è in opposizione con quello di condanna rappresentato dai più. Goethe amava Euripide e si occupava con predilezione delle sue opere. Così tentò una ricostruzione o meglio integrazione poetica del *Fetonte*, della quale l'autore si occupa dettagliatamente.

Il quarto capitolo tratta della posizione assunta da Goethe di fronte alla teoria wolfiana sulla genesi dei poemi omerici, facendoci assistere al fluttuare dell'anima di Goethe fra l'assenso agli argomenti del dotto decompositore e l'intima invincibile convinzione dell'unità dei poemi.

In questi tre ultimi capitoli l'autore, come si è già detto, ci presenta notizie e dati, finora o poco o frammentariamente conosciuti, intorno all'attività vera e propria di Goethe. Ed ha saputo scegliere dei punti importantissimi per la migliore conoscenza dello spirito goethiano, che non trascura mai di lumeggiare nella sua esposizione, integrando l'opera degli altri studiosi con un accurato e coscienzioso lavoro.

GAETANO MARCOVALDI.

CRONACA

L'ARCO D'ULISSE. — Segnaliamo con ritardo che spiace a noi pei primi: E. THOVEZ, *L'Arco d'Ulisse, prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 438. Sono articoli di giornale che vanno dal 1895 al 1920. Ma v'è un filo di continuità, che attesta un fondo di serietà. Il Thovez richiede dal poeta sincerità, dal critico gusto sicuro; e, forte del gusto ch'egli non a torto attribuisce a sè stesso, dei nostri quattro grandi poeti antichi, uno solo riconosce veramente grande: l'Alighieri; dei nostri moderni uno solo venera incondizionatamente: il Leopardi; dei contemporanei, troppo per tempo gli par sviato per puro snobismo dalle sue tendenze naturali (esuberanza animale e proporzionale sensualità) il D'Annunzio; uscito di se stesso anche il Pascoli, sopraffatto dalla sua cultura letteraria, subito dopo *Myricae*, profumate di verginità primitiva; nulli gli sforzi dei modernissimi verso un impressionismo scheletrico, d'importazione francese. Non si può dar del tutto torto al T. in nessuno dei casi specifici. Ma, d'altra parte, s'egli sta per la sincerità dell'ispirazione, sta anche per le forme finite a forza di « elaborazione »; e la fusione delle due cose egli ravvisa nel Leopardi tutto intiero e nel Pascoli delle *Myricae*. E allora perchè e come compiangere la nostra letteratura, in quanto schiava d'« un linguaggio illustre, che ha leggi speciali »? In questo « linguaggio », il Leopardi elaborava le note del suo *Zibaldone*. La questione quindi andrà posta così: perchè il nostro popolo possa intendere i suoi maggiori e più veri poeti, ha bisogno d'una educazione che ancora, pur troppo, non ha. D'altronde, è proprio vero quello che il Thovez afferma: che, cioè, nè Francia, nè Germania, nè Inghilterra abbiano, per la loro poesia, un volgare illustre? Ma è proprio una caratteristica dei poeti moderni inglesi la loro personalità antisociale che importa di per sè reazione a un conguagliato linguaggio collettivo; e c'è da dubitar forte che una larga parte di pubblico inglese possa gustare la *Sensitive Plant* di Shelley o l'*Endymion* di Keats. *c. d. l.*

LE TEORIE DI EINSTEIN E IL LORO VALORE FILOSOFICO. Il recente volume dell'ALIOTTA (A. Aliotta. *La teoria di Einstein e le mutevoli prospettive del mondo*, Palermo, Sandron, 1922, pp. 120, L. 6) è una raccolta di saggi, scritti « anche per quelli che non sono profondi nè in matematica nè in filosofia » e pure desiderano farsi un'idea delle nuove dottrine del relativismo scientifico. Egli mostra come l'Einstein, continuando le ricerche di altri studiosi che già avevano rinnegato il postulato arbitrario della vecchia meccanica, la reciproca indipendenza dello spazio e del tempo, sia giunto a formulare in dieci equazioni la struttura dell'universo degli avvenimenti, diventato un continuo a quattro dimensioni (le tre del tempo e lo spazio).

Che questo sistema di dieci equazioni sia un complesso di rapporti « reali » indipendenti dal nostro pensiero, l'Aliotta, e in genere i filosofi che si sono occupati dell'argomento concordemente contestano all'Einstein. La realtà non è nell'astrattezza delle formule, ma nella concretezza degli avvenimenti. Non si nega però con questo il valore degli schemi e delle formule: solo si avverte che debbono esser presi come tali.

L'Aliotta passa così a chiarire la sua concezione della scienza e della filosofia, cioè quel « fenomenismo sintetico » (già da lui sostenuto nel volume *La guerra eterna e il dramma dell'esistenza*), secondo cui non esistono un oggetto e un soggetto in sè, ma solo la loro sintesi concreta, ed è vana impresa tentar di dedurre l'io dal mondo, o viceversa il mondo dall'io.

LA PATRIA DI S. GEROLAMO. — Nella *Miscellanea geronimiana. Scritti varii pubblicati nel XV centenario della morte di S. Girolamo* (Roma, Tipografia Vaticana, 1920) è uno scritto di monsignor Francesco Bulic nel quale con argomenti desunti dalla storia, dalla geografia, dall'epigrafia è sostenuto che la Stridone patria del santo, città di con-

fine fra la Dalmazia romana e la Pannonia, vada cercata a Grahovopolje, alle falde del monte Arezin, ove convergevano *ante bellum* i confini di Bosnia, Dalmazia e Turchia.

Sebbene la dimostrazione non si possa dire definitiva, non negherei che in complesso possa dirsi persuasiva. Grahovopolje è non lontana da Salona, ove il cristianesimo aveva posto salde radici verso la fine del III secolo e i principî del IV: e a Salona è unita con un'ottima strada. Questo si adatta bene con quanto noi sappiamo dalla nascita di S. Girolamo che fu circa il 330 dell'êra nostra da genitori cristiani. Ma mons. Bulic ha torto quando parla di un « partito istriano, il quale collocava Stridone, patria di S. Girolamo, a Sdregna in Istria ». Non si tratta di un *partito* ma di una tradizione rispettabile quanto quell'altra a cui mons. Bulic dà tanto peso in suffragio della sua tesi, e che appunto non lontano da Grahovopolje colloca il luogo natale di S. Girolamo nel villaggio di Stamica. Nè mi pare si possa dire col Bulic che Pier Paolo Vergerio il Seniore nella identificazione Stridone-Sdrigna sia un seguace di Flavio Biondo che primo quella identificazione avrebbe affermato nella sua *Italia illustrata*. Il Vergerio era di Capodistria e si rifaceva certo a una tradizione istriana quando in una lettera a Giovanni di Ravenna, scritta nel 1395 (89 Combo), faceva risalire il minor danno che la guerra di Chioggia gli aveva recato appunto a S. Gerolamo suo patrono *quem non procul a patriae meae finibus humilis locus, sed hoc uno plurimis amplissimis urbibus praestans edidit*. E probabilmente in sua gioventù scrisse il Vergerio le sue orazioni panegiriche del santo e quell'uffizio che si legge nel codice Ramusio (Lat. Class. XIV 254) della Marciana.

Il che sia detto a scopo non di polemica nazionalista, ma di verità. Giacchè, come bene avverte mons. Bulic, è superfluo parlare della nazionalità di S. Girolamo in senso moderno: « Egli si sentiva con orgoglio *civis romanus*... Il latino era per lui lingua paterna e letteraria ». *V. Ussani.*

MEDIOEVO. — Alla *Flamenca* — di cui il vero titolo dovrebbe essere Guillem de Nivers — dedica un sobrio e sagace studio SANTORRE DEBENEDETTI (*Flamenca*, Torino, Chiantore, 1921). Il protagonista sarebbe l'uomo destinato da Dio a compiere la vendetta di una moglie torturata da un marito geloso, perchè — aveva scritto il Cappellano — « pura zelotypia applicata marito ex ipsius subiecti vitio maculatur et desinit esse quod erat. Satis igitur constat, evidenter esse probatum, zelotypiam inter coniugatos naturalem sibi locum vindicare non posse ». Guillem de Nivers è il cavaliere perfetto, che sa essere uomo d'arme e chierico compiuto, e che, perciò, assomma in sè cultura sacra e profana.

Il romanzo è quindi, secondo il Debenedetti, un'eco delle controversie che si dibattevano in Francia e fuori, nel secolo XII e XIII, circa la precellenza del chierico e del cavaliere in fatto d'amore.

L'autore, al disopra delle polemiche tendenziose, vagheggiò e volle creare « una forma che sintetizzi in elegante unità le varie aspirazioni»; un cavaliere perfetto, insomma, prode nell'uso delle armi e largamente dotato della cultura da chierico, che adopera a fine d'amore. *c. g. c.*

T. TASSO. — Studio ampio e maturo quello che EUGENIO DONADONI ha dedicato a *Torquato Tasso*. (Firenze, Battistelli, 1921, vol. 2).

Tutto il dramma del Tasso, secondo il Donadoni, consiste nell'assoluto predominio della sua fantasia, la quale non seppe conciliarsi con la realtà « che o respinse o accettò a mezzo senza intima adesione. Fu simile a colui che sempre cerca: che cosa propriamente, quell'uomo su cui gravava invecchiata la cultura e la tradizione del Rinascimento, che non aveva davanti a sè nessun nuovo ideale, che non si sentiva la forza per nessun nuovo orientamento, egli stesso non lo sapeva: e scambiava i mezzi per il fine, la strada per la mèta, l'apparente per il reale, e si contristava di sempre nuove e sempre vecchie delusioni, e ricominciava: pellegrino perpetuo delle corti non meno che della fantasia... » (pag. 26). Nell'essenza di una visione filosofica che calmasse, come in Dante, nell'Alfieri, nel Foscolo, nel Byron, il tormento dello spirito, o di una forte attività pratica in cui si attuasse la propria idealità, egli non visse che nel e per il mondo della sua fantasia. «La sua facoltà poetica non ebbe sfogo nella vita. Nulla prese dalla vita, nè esperienza, nè percezione della realtà, nè una visione del mondo che potesse sistemarsi nel rigore della filosofia. Il suo pensiero non solo non si congiunse mai con la realtà, ma subì la tirannia di un sistema, anzi di più sistemi, senza ch'egli fosse mai riuscito a conciliarli nell'unità di una visione concreta e sistemata. Rimase poeta in atto ».

Finchè il fervore della fantasia seppe riempirgli il mondo, il Tasso non conobbe dissidi. Dove la fantasia è tutto, non c'è realtà che possa sostituirla: manca il contrasto, manca il dissidio tra l'essere

e la possibilità, tra la volontà e la passione. Ma quando, con gli anni, si spensero le grandi fantasie, «l'uomo superiore si abbassò sempre più verso l'uomo comune. *Divenne* un decaduto». Ma un decaduto, il quale non seppe staccarsi dai suoi ardenti sogni, che volle difendere dalle esigenze prosaiche della vita, e che subì, perciò, il tormento atroce di uno straziante dissidio interiore.

c. g. c.

Il Centenario della nascita di Giovanni Battista De Rossi. — Il 23 febbraio u. s. cadeva il centenario della nascita di G. B. De Rossi, principe dell'archeologia cristiana (1822-1894).

Allargando man mano la sua visione, dalla giurisprudenza a cui prima s'era dedicato, il De Rossi giunse a conoscere come nessuno prima di lui in Italia, le antichità cristiane.

Da una conoscenza dilettantistica o frammentaria o tendenziosa della vita romana nell'età imperiale e nell'alto medio-evo, si passa con lui a una nuova concezione, basata sulla sintesi di tutte le discipline antiquarie. Con lui per la prima volta le antichità cristiane vengono criticamente studiate in coordinazione con le antichità pagane.

Meravigliosa la sua conoscenza dei documenti e dei monumenti: delle antiche sillogi epigrafiche come delle catacombe, fino al suo tempo pressochè inesplorate. Lo testimoniano la sua collaborazione al VI volume del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, le *Inscriptiones Christianae Urbis Romae*, la *Roma sotterranea cristiana*, la collezione trentennale del *Bullettino di archeologia cristiana*.

Nomi come quello del «Cristoforo Colombo della Roma sotterranea» non vanno dimenticati.

Zanella traduttore. — Buona idea fu quella della casa editrice Le Monnier di Firenze: ripubblicare in due volumi le versioni poetiche di Giacomo Zanella da scrittori classici e moderni (*Versioni poetiche* di G. Z., 1921). Lo Zanella fu sopra tutto un uomo di gusto; e quando gli piaceva una poesia scritta in altra lingua che non fosse la sua propria, liberamente la traduceva, a tutte ugualmente imponendo o sovrapponendo quel che egli ebbe in sè di personalità poetica; non tanto che gli consentisse di riuscir poeta originale. E' quel che, su per giù, osserva giustamente il professore E. Romagnoli nella sua prefazione ai due volumetti. Salvo che egli, pur riconoscendo i meriti dello Zanella e pur convinto (e chi potrebbe non esserlo?) che una traduzione non può mai essere l'equivalente dell'originale, è d'opinione che con un maggior lavoro critico si può avvicinarsi al nucleo primo d'ispirazione del poeta che si traduce. Ma ognuno vede che in una così delicata questione estetica, ammessa l'impossibilità dell'equivalente, il più e il meno non possono non risolversi in una concezione meccanica della poesia. E ciò è tanto vero che il Romagnoli è portato a dare massima importanza al ritmo, e s'illude che un idillio di Teocrito assai meno perda di quel che è nell'originale, se tradotto in esametri invece che nei sonanti endecasillabi dello Zanella.

c. d. l.

Di Giovanni Verga parla, con spunti critici non privi di acume, M. Muret, nel *Journal des Débats* (17 febbraio). Il suo articolo si apre con un parallelo con D'Annunzio.

« Gabriele d'Annunzio — egli dice — ha preso per motto: — Rinnovarsi o morire — ed ha veramente seguito la sua massima. Fino ad oggi egli ha trascorsa la sua vita a provarsi nei generi più diversi. Egli si cerca eternamente, senza dire per questo che qualche volta non si sia ritrovato; ma la sua irrequietezza lo spinge sempre verso nuove rive: ragione per cui la sua opera appare totalmente sfornita di fissità, di calma, di unità. Certi critici inclinano a fargli un merito di questa mancanza di armonia; io non saprei abbondare in questo senso... Se D'Annunzio ha tanto cambiato, non è stato per la preoccupazione di mettersi all'unisono col pubblico capriccioso? A questa tattica egli ha dovuto successi prodigiosi, ma a detrimento della vera gloria, che è cosa più grande, più bella e più alta del successo.

Ecco perchè Giovanni Verga era uno scrittore più grande di G. d'Annunzio, quantunque sia stato meno celebre... Egli non ha sacrificato nulla della sua personalità — una volta superato il naturalismo — per conservare il contatto con i suoi contemporanei... Giovanni Verga, a cui non sono state risparmiate molte prove, ha avuto nella sua vita una grande sventura, quella di avere creata una meraviglia, intitolata *Cavalleria rusticana*, e di aver dovuto soffrire che servisse di tema al melodramma ben noto. Non sarebbe stato possibile inventare una musica più in contrasto con la letteratura di Verga. La concisione, qualità mediocremente italiana, è forse il merito fondamentale e il segreto della bellezza di *Cavalleria rusticana*. La concisione raggiunge il prodigio in questa novella di poche pagine, dalle quali non si potrebbe togliere un rigo. L'autore non svolge, abbozza. Gli episodi restano allo stato sche-

matico e il lettore deve supplire con l'immaginazione a tutto ciò che il narratore non racconta, ma suggerisce solamente. Verga ha ottenuto con questo metodo effetto di scorcio prodigiosi ».

IL SETTIMO CENTENARIO DELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA. — A preparare le feste per il settimo centenario dell'Università di Padova che saranno solennemente celebrate il 14 maggio p. v., sta attendendo con solerzia un apposito Comitato.

A tutte le Università e Accademie del mondo fu diramato un bell'invito latino, che ricordando i fasti dell'Ateneo, invita i delegati di quelle istituzioni all'antico focolare d'arti e di scienze, dove si conservano i monumenti e le memorie del Galilei e del Morgagni e gli stemmi degli studenti venuti da tutt'Europa ad attingervi umane dottrine.

EDIZIONI ITALIANE DI CLASSICI LATINI. — Nella nitida collezione dell'editore Paravia di Torino *Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum*, diretta da C. Pascal, sono apparsi recentemente: L. Annaei Senecae *Hercules Furens*, *Troades*, *Phoenissae*, a cura di Umberto MORICCA; M. Tullii Ciceronis *Cato major de senectute liber*, a cura di Attilio BARRIERA; M. Valerii Martialis *Epigrammaton libri I-XIX*, (in tre volumi) a cura di Cesare GIARRATANO.

CLASSICI STRANIERI. — Nella *Raccolta di classici stranieri con note*, edita dalla Casa Zanichelli di Bologna, F. OLIVERO ha pubblicato: P. B. SHELLEY e J. KEATS *Liriche scelte* (pp. 105). Molte, e forse troppe le note, che si estendono anche a riscontri che sono relativamente importanti per la intelligenza dei testi che si hanno sotto gli occhi. Ma non si può dire che sia un troppo che addirittura stroppi.

Altra *Collezione di Classici stranieri* è quella iniziata dall'editore Le Monnier di Firenze e diretta da L. DE ANNA. N. 1. RACINE, *Andromaque*; N. 2: CORNEILLE, *Le Cid*, tutti due con introduzioni e note di L. DE ANNA: ma e queste e quelle di ben poco valore.

IL LATINO IN FRANCIA. — Un redattore del *Journal des Débats* ha recentemente avuto un'intervista con P. Bourget e Léon Blum a proposito di nuove eventuali riforme scolastiche e specialmente dell'insegnamento del latino.

Il Bourget e il Blum, politicamente agli antipodi, si son mostrati tutti e due gelosi delle sorti del latino, fondamento principale d'ogni buona cultura francese; ma tutti due si sono trovati anche d'accordo nel riconoscere la necessità d'una netta distinzione tra insegnamento professionale e insegnamento classico, necessità dalla cui osservanza risulterebbe un sicuro e rilevante vantaggio per gli studi classici.

IL PUGNALE NELLA GIARRETTIERA. — MOREL-FATIO, il ben noto ispanista svizzero-francese, tratta nella *Revue de littérature comparée* (ottobre-dicembre 1921), la curiosa questione dell'origine del « pugnale nella giarrettiera », questione importante, oltre che curiosa, perchè, in piena guerra, il sig. Rodriguez Marín, direttore della Biblioteca Nazionale di Madrid, accusando la Francia di non aver mai apprezzata la Spagna, le attribuiva l'invenzione del pugnale nella giarrettiera. Ma, scrive il M.-F., l'uso c'era a Milano nel secolo XVIII e nel XIX, e ancora nel secolo XIX c'era in Ispagna, per attestazione di autorevoli spagnoli. Salvo che era un uso delle classi basse; e i soldati dell'Impero non fecero che estenderlo alle classi elevate.

VLADIMIRO KOROLENKO è morto a Poltava a sessantotto anni, alla fine di dicembre dell'anno scorso. Nato da madre polacca, il Korolenko, di tutti gli scrittori russi della generazione che succedette a Turgheniev, era certamente l'erede più diretto della tendenza e del genio russo. Anzi si può dire che egli appartenesse a quella generazione che Turgheniev discusse nel suo grande romanzo *Terra Vergine*. Nato a Zhitomir in Podolia, da un padre funzionario appartenente alla piccola nobiltà, ma probissimo e scrupoloso, cosa inverosimile allora tra i funzionari russi, cominciò a conoscere la società che poi doveva più tardi descrivere. Morto il padre e rimasto in miseria, studiò all'Università, riuscendo nel contempo a mantenere i fratellini, correggendo bozze e lavorando in stamperia. Diede esami brillanti, vinse una borsa e visse tranquillo per due anni. Ma avendo firmato una petizione di studenti fu esiliato in Siberia. Tornato in Russia, fondò una rivista letteraria ed esordì nelle lettere con ricordi d'esilio. Risale a quell'epoca il noto *Sogno di Makar*, analisi di un abitante della remota Siberia. Vennero poi *Il musicista cieco*, *La foresta che mormora*, *Il vecchio campanaro*, *Alla ventura*: romanzi questi ultimi tre, giacchè le opere più significative dello scrittore — quale ad esempio *Il musicista cieco* — sono lunghe novelle che egli portò ad un alto grado di perfezione. Fu anche giornalista e nella rivista *La Ricchezza Russa* egli si occupò di problemi sociali e culturali: ma, certo, l'artista era più forte in lui, ed a lui — squisito narratore e poeta in prosa — la Russia deve molte delle pagine più belle della sua letteratura.

— L'editore Vallecchi di Firenze ha pubblicato nella sua *Collana Storica* HARTMANN e KROMAYER, *Storia romana*, traduz. di G. Cecchini, parte prima (pp. 281), dalle origini a Diocleziano.

UN ARCIDUCA POLIZIOTTO E DUE AMBASCIATORI IN PRIGIONE. — Alle trattative ed ai tentativi fatti per togliere alle segrete del Tempio l'ultima ospite regale, Maria Teresa Carlotta, figlia di Luigi XVI, si riconnette l'episodio dell'arresto dei due ambasciatori francesi Semonville e Maret, che ci è narrato sulla scorta di numerosi ed importanti documenti milanesi e viennesi in una recente pubblicazione (V. ADAMI, *Un'operazione di polizia diretta dall'Arciduca Ferdinando nel* 1793. *L'arresto di Semonville e Maret ambasciatori francesi*, Como, Ostinelli, 1921; pp. 69, con ill.). La curiosa figura dell'Arciduca Ferdinando, le sue velleità e le sue iniziative poliziesche, le vicende del viaggio dei due ambasciatori, destinati a rapida e fortunata carriera sotto il Bonaparte, l'arresto loro e del seguito in territorio svizzero con la complicità compiacente delle autorità grigione, che lasciarono impunemente violare i confini della loro regione dagli sbirri di Ferdinando, la traduzione a Mantova ed a Kufstein dei prigioni (cinque ne morirono di malaria e di stenti), e finalmente il loro scambio con la superstite figlia dell'« ultimo Capeto » dopo trenta mesi di prigionia (25 luglio 1793 - 6 gennaio 1796), sono rievocati nel racconto sobrio ed efficace del Colonnello Adami, già noto agli studiosi per altri interessanti lavori intorno alla storia del nostro risorgimento.

a. j.

ARTI FIGURATIVE AL TEMPO DI DANTE. — Nel fascicolo settembre-dicembre de *L'Arte*, diretta da A. VENTURI notiamo un bel saggio del Venturi stesso: *Le arti figurative al tempo di Dante*. In una rapida corsa il Venturi caratterizza da pari suo l'opera architettonica di Giovanni Pisano ed Arnolfo di Cambio; le sempre progredienti novità scultorie di Nicola d'Apulia, il figliuol suo Giovanni, Arnolfo di Cambio; i miracoli della pittura da Pietro Cavallini a Cimabue e Giotto, nel quale ultimo, così come in Dante per la poesia, la natura e la vita ritrovarono il loro interprete.

LIBRI D'ARTE. — La *Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion* (Berlin-Neubabelsberg) procede alacremente nella pubblicazione del suo *Handbuch der Kunsiwissenschaft*, una vera enciclopedia di storia dell'arte, dove l'Italia ha il posto d'onore, poichè dell'arte italiana vi si discorre dai primordi del cristianesimo fino oltre l'età barocca. Vi collaborano tutti i migliori specialisti tedeschi; numerose e stupendamente eseguite vi sono le illustrazioni; ricchi e perspicui ne sono gl'indici, che renderanno in singolar modo agevole e proficua la consultazione dell'opera monumentale.

Della quale ecco, per comodità dei nostri lettori, il contenuto:

PARTE I: L'ARTE DELL'ANTICHITÀ E DEL MEDIO EVO. — *Arte dell'antichità* (Professore Curtius, Heidelberg). *Arte antica cristiana e bizantina* (Prof. Wulff, Berlino), già pubblicato. *L'arte dei popoli islamici* (Dr. E. Diez, Vienna), già pubblicato. *Pittura e plastica del medio evo*, (Prof. Vitzthum, Gottinga, e prof. Baum, Stuttgart). *L'architettura del medio evo* (Dr. Frankl, Monaco).

PARTE II: L'ARTE DELLA RINASCENZA. *La pittura tedesca della rinascenza* (Prof. Burger, Monaco, Dr. Beth e Professore Schmitz, Berlino), in tre volumi già usciti. *Architettura tedesca e francese della Rinascenza* (Prof. Haupt, Hannover). *La plastica tedesca della Rinascenza* (Prof. Pinder, Lipsia). *Pittura della Rinascenza nell'Italia Settentrionale* (Dr. Mayer e Dr. Bercken, Monaco). *La pittura fiorentina e romana della Rinascenza* (Dr. Escher, Zurigo). *La plastica della Rinascenza italiana* (Professore Schubring, Berlino), già pubblicato. *L'architettura della Rinascenza italiana* (Prof. Willich, Monaco). *La pittura dei Paesi Bassi nel XV e XVI secolo* (Prof. Vogelsang, Utrecht).

PARTE III. — L'ARTE DELL'ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA. — *Scultura barocca* (Prof. Brinckmann, Rostock), già pubblicato, in due volumi. *Pittura del XVII secolo* (Prof. Jantzen, Friburgo e Dr. Friedlaender, Friburgo). *L'architettura del XVII e XVIII secolo* (Professore Brinckmann, Rostock, e prof. Wackernagel, Lipsia), già pubblicato in due volumi. *Pittura e plastica del XVIII secolo* (prof. Hildebrandt, Berlino). *L'arte del XIX e XX secolo*: *Introduzione* (prof. Burger, Monaco). *Pittura e Plastica* (Dr. Hildebrandt, Stuttgart). *Architettura* (Prof. Grisebach, Hannover e Dr. Hober, Francoforte). *Elementi dello studio dell'arte* (Prof. Strzygowski, Vienna). *Arte dell'Asia orientale* (Dr. With, Berlino). *Edilizia cittadina* (Prof. Brinckmann, Rostock).

Dei volumi sulla scultura barocca pubblicheremo presto un'ampia recensione.

Gerente: Scipione Ciarea

Roma — « La Poligrafica Nazionale »

VOL. I. 15 APRILE 1922. FASC. 6.

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTI

DIRETTORE: CESARE DE LOLLIS - REDATTORE-CAPO: BRUNO MIGLIORINI

V. BÉRARD
CONTRO LA LETTERATURA DI PROPAGANDA

Nel fascicolo di marzo, pp. 212-214, abbiamo levato la voce contro l'inutilità, non scevra, d'altronde, di pericoli, della letteratura di propaganda.

Non dispiacerà ora ai nostri lettori sentire la voce d'un Francese, il senatore Victor Bérard, presidente della Commissione dell'insegnamento al Senato. Nel rapporto presentato all'alto consesso circa i crediti da accordare al Ministro dell'Istruzione Pubblica e delle Belle Arti per festeggiare il tricentenario della nascita di Molière, egli testualmente disse:

« Esiste agli Affari Esteri un credito di 20 milioni che serve, pare, alla nostra propaganda intellettuale ed artistica e che circola, si dice, per l'universo intiero attraverso i canali più diversi e più misteriosi; qualcuno o alcuni ne dispongono che non ricevono ordini dal ministro dell'Istruzione Pubblica e delle Belle Arti, dalla sola persona, cioè, che noi, per conto nostro, consideriamo responsabile dell'irradiazione e dell'espansione dell'intelligenza francese.

Noi vi abbiamo già domandato, signor Ministro, noi vi domandiamo ancora, noi vi domanderemo senza stancarci, di assumervi la gerenza e la responsabilità di codesti crediti. Noi vogliamo che essi siano spesi — se proprio si devono mantenere — da voi... e in casa nostra.

Noi abbiamo troppo spesso la prova della sazietà e quasi della stanchezza che produce, presso i nostri migliori amici, presso i nostri fedeli discepoli, codesta manìa un po' ingenua che da tre anni ci possiede di andare a imporre a domicilio le nostre mostre di verità e di bellezze, i nostri gusti e i nostri esempi. Le nostre offensive letterarie, scientifiche e artistiche, altrettanto quanto le nostre imprese guerriere, stancano l'umanità e la inducono a supporre in noi un desiderio d'imperialismo intellettuale non meno che ambizioni di dominio militare.

Rientriamo in casa nostra; restiamo in casa nostra; mettiamo in ordine la nostra vita nazionale e il nostro bilancio per invitare a casa nostra quelli che vorranno conoscer noi, il nostro vecchio focolare di famiglia, il nostro passato e le opere nostre. È ancora in Francia ch'essi potranno meglio avviarsi verso una scoperta più vera e verso una giusta stima della Francia e dei francesi. Lasciamo gli altri lavorare a loro modo: noi siamo gli esploratori, non già i pedagoghi del genere umano.

Dedichiamoci in casa nostra a renderci ogni giorno più degni d'offrire di tanto in tanto un dei nostri all'attenzione dell'umanità. Lasciamo che i popoli ci giudichino, senza volerci accaparrare i loro applausi forzati. Sulle scene Molière fu anche uno dei nostri grandi attori; ma alla corte e in società, giammai egli ebbe figura di Vadius o di Trissotin.

Ecco il nostro primo desiderio, signor Ministro.

L'anno 1922 sarà in special modo favorevole all'attuazione di questi nuovi costumi o, piuttosto, a questo ritorno verso la dignità e la discrezione francese... ».

Vorremmo non commentare: anzi siamo lì lì per dichiarare che se avessimo conosciuto prima questo magnifico tratto di prosa francese, ci saremmo risparmiata la nostra.

Ma, ahimè! la discrezione auspicata e consigliata del signor Bérard non pare riesca a trovar credito e a farsi strada.

Nell'*Europe Nouvelle*, una rivista dove scrivono professori universitari francesi, un signor « Italicus » (cfr. Britannicus, Germanicus, ed altri conquistatori), commentando il voto della Facoltà di Roma contro la cattedra di letterature francese e italiana comparate, confonde la « discrezione » del signor Bérard coll'accortezza diplomatica e fa voti perchè la « diffusione del pensiero francese all'estero » sia non « amministrata » dal Ministro degli Affari Esteri (la cosa dà troppo nell'occhio!) ma da esso soltanto « controllata » (deliziosi, tra parentesi, l'amministrazione e il controllo della diffusione del pensiero!). E anche fa voti perchè da parte della Francia non si insista a voler dare la cattedra di letterature comparate in Roma a « un jeune maître, sans aucun passé pédagogique ni érudit », che, per giunta, si trova ad aver le funzioni « d'attaché intellectuel (! ?) à l'ambassade » (anche da un tal cumulo di funzioni balza fuori, si capisce, troppo evidente il vero scopo della comparateria!).

Se non che, il signor Italicus ai più elementari principii di discrezione viene poi addirittura a mancare e quando si augura che l'on. Anile non dia retta alla Facoltà di Lettere romana perchè « ammogliato con una francese di Bastia » e quando egli afferma (su quali dati?) che i professori della Facoltà di Roma, come quasi tutti i componenti l'insegnamento superiore in Italia, sono stati a scuola dalla Germania; che sono, per conseguenza, malati di una « inguaribile germanofilia » e che questa

bisogna combattere « con tutta la tenacità e con tutta l'*accortezza* necessarie ».

Cioè, s'intende, anche a forza di letterature francese e italiana comparate, il gran vermifugo escogitato dalla diplomazia francese per questi asili d'infanzia che sono le Università italiane.

Vero è che per attenuare l'orrore di un tale spettacolo il signor Italicus aggiunge che, del resto, « ci sono nelle Università italiane eccellenti patrioti che sono al tempo stesso francofili risoluti... », pur troppo, non tanti quanti egli desidererebbe.

Ma da ciò non risulta se non che noi tutto siamo e possiamo essere fuori che italiani; e, naturalmente, poichè italiani non possiamo essere, dobbiamo essere, in perfettissimo idilliaco accordo, tutti francesi.

Già, per lui, patriota italiano, cioè buon italiano, non si può essere che essendo « francophile déterminé ». *Il faut passer par là.*

Ora, noi facciamo in casa nostra quello che ci pare e piace, *ce qui bon nous semble.* E di far quello che loro pare e piace lasciamo liberi gli altri in casa loro con quella discrezione che ai suoi connazionali consiglia il Bérard, egregio studioso e non meno egregio patriota. Nessuno dei parecchi italiani che — chi scrive compreso — hanno parlato di Giuseppe Bédier, recentemente assunto al supremo onore dell'Accademia, ha pensato a chieder ragione del come mai egli si sia perfezionato a Halle, così come a Bonn si era perfezionato Gaston Paris, il maestro del quale egli tessè così lungo e caldo elogio nel suo discorso di recezione. O forse il signor Italicus pensa che se c'è qualche cosa da imparare dai tedeschi, anche un tal privilegio i francesi devono riservare per sè?

Possibile.

Ma noi pensiamo che per gl'intellettuali di tutti i paesi debba tornare a vigere nella sua assoluta pienezza il diritto di indirizzarsi là dove la loro curiosità, che, se regolata ad arte, non avrebbe più nulla di superiore, li sospinge. Del tutto come avanti la guerra. La quale può bene avere scompigliato la trama d'oro dei sogni umanitari, ma non ha distrutto, perchè inaccessibile, quel mondo a parte nel quale si ritrovano gli uomini di studio.

Ricordo. Lo stesso anno in cui il Bédier si recò a Halle a perfezionarsi, il qui sottoscritto si recava a perfezionarsi a Parigi. Erano i tempi di Crispi. Italia e Francia si guardavano peggio che in cagnesco. Non molti anni eran decorsi dal fatale 1870. Ma io sono stato benissimo accolto a Parigi, come certamente sarà stato il Bédier a Halle. Non si parlava allora nè si poteva parlare di intese intellettuali o di addetti intellettuali alle ambasciate, o di cattedre che studiassero le relazioni tra nazioni più o meno alleate, tutte cose delle quali avrebbero riso i polli arrosto del tempo, per quanto, *more solito*, privati di becco. E, per mio

conto, non avevo che qualche carta da visita dei miei maestri di qui pei maestri di lassù che rispondevano ai nomi chiarissimi di Gaston Paris e Paul Meyer.

Oh, lasciamo dunque da parte codesto lavorìo di aggiramenti politici che con una disgustosa irriguardosità vuole improntare della sua allumacatura anche la scienza e la scuola.

Meno che mai, per Dio! può rassegnarsi a subirlo un paese come il nostro che, negli anni della sua peggiore iattura politica, impose la dignità del pensiero ai propri oppressori e che il proprio riunovamento deve esclusivamente a un'esigua minoranza di uomini di pensiero.

L'Italia non è un pezzo di Balcania. È una gran signora, che ai corteggiatori troppo insistenti largisce sorrisi tra il burlesco e il grazioso; ma, insomma, anche le gran signore posson finire per perdere la pazienza.

È quello che prevede come prossimo e inevitabile il signor Bérard, il quale evidentemente non è di parere che per bene amare il proprio paese occorra tenere in poco o nessun conto gli altri.

Cesare de Lollis.

ROMANTICISMO E REALISMO

IN E. T. A. HOFFMANN

La letteratura fantastica, o, per intenderci meglio, il genere fantastico, ebbe, si può dire in tutta Europa, nel periodo della Rivoluzione francese e negli anni che immediatamente seguirono, un improvviso risveglio e una rifioritura prodigiosa. La semplice constatazione di questa coincidenza dei due fenomeni, politico ed etico-sociale l'uno, letterario-artistico l'altro, può esser sufficiente a indicarci già come un diretto rapporto, se non proprio di causalità ed effetto, almeno d'interdipendenza, debba necessariamente sussistere fra essi. Ed infatti la quasi totalità della produzione letteraria del tempo, vibrante di impulsi generosi e di aspirazioni magnanime, spesso anche violenta e talvolta addirittura lugubre e truce; una letteratura di ribelli sociali, di rivoltosi e di vendicatori, di feudatari misteriosi nascosti nelle mura di vecchi castelli, di monaci sacrileghi, di sotterranei che temono la luce e di conventi tetri e impenetrabili, è senza dubbio romantica, ma questi elementi, di cui essa con evidente predilezione e quasi con esclusività si nutrisce, sono altresì propri dello spirito rivoluzionario del tempo.

D'altra parte è noto come il padre spirituale della grande rivoluzione, J. J. Rousseau, facesse allora proseliti in tutta Europa. Il suo grido di libertà suscita un'eco profonda nel giovane Goethe: Werther e Goetz di Berlichingen sono i campioni della rivoluzione in Germania; ambedue ribelli non meno di Carlo Moor, di Jean Sbogar, del Corsaro byroniano, difensori e vindici della conculcata giustizia sociale; mentre l'anima degli individui, assetata di libertà non meno che di verità, come l'anima dei popoli, si sforza a togliersi e a gettar via il pesante e ingombrante fardello d'una coltura raffinata, artificiale e falsa che aveva minacciato di soffocarla attraverso secoli di schiavitù, per tornare risolutamente, appassionatamente alle fonti originarie della vita semplice e quasi selvaggia, ma vera nella sua piccola realtà come nel suo grande mistero.

Emile trionfa, e nessuna meraviglia che anche il sagace Kater Murr segua i suoi precetti: « quanto più coltura, tanto meno libertà: ecco una parola santa. Con la coltura aumentano i bisogni, con i bisogni... » (1); e li applichi scrupolosamente: « sentii che una forza irresistibile mi trasci-

(1) *Kater Murr* E. T. A. HOFFMANN, Sämtliche Werke hrg. von E. Grisebach Vol. X, p. 32.

nava fuori, lontano, nella libera natura; così fuggii sui tetti e vagai beato sotto gli ultimi raggi del sole » (1).

Tutto questo fermento d'idee, di aspirazioni, di ribellioni, se, dunque, da un lato fu favorito da quella ventata di spirito rivoluzionario che percorse l'Europa in quel torno di tempo, direttamente e naturalmente si riattacca al movimento romantico sia nella sua fondamentale e più profonda manifestazione, comune a tutti i paesi, di sciogliersi, di liberarsi dalle pastoie del passato e di aspirare, di volere, di creare il nuovo, in politica come in arte; sia nelle sue varie deviazioni e differenziazioni particolari di contenuto e di espressione, cioè, in una parola, nella sua evoluzione. Senonchè, con il trionfo della Santa Alleanza, questo genere fantastico sbrigliato e irruente va a poco a poco tramontando; più imperiosi e tirannici tornano il passato e la feudalità trionfante: torna il Medio Evo. La fantasia cerca allora altri campi. Per modo che, come nel periodo dei sogni e delle veementi aspirazioni gli spiriti prediligono tutto ciò che va oltre la vita d'ogni giorno, vuota piatta uniforme la quale li risospingerebbe, soffocandoli, nella realtà triste e sconfortante, così essi scrutano e interrogano ora, di preferenza, il mondo dell'inconscio in cui amano rifugiarsi, cercando giustizia e pace in una vita imaginaria e inverosimile e soggiacendo magari, talvolta, al fato inoppugnabile, insuperabile.

Tale movimento spirituale, che appunto per la sua indubbia e stretta relazione con il momento storico-politico in cui si svolse, ebbe così larga diffusione, è facilmente avvertibile in Francia, in Inghilterra, meno in Italia, dove l'elemento fantastico fu coltivato in quel periodo come elemento d'importazione straniera e soprattutto tedesca — è il fantastico principalmente del Bürger e dell'Uhland con il quale il Berchet, il Carrer e su su fino al Prati credettero di allargare il campo dell'ispirazione e s'illusero di creare una poesia popolare, riuscendo solo a deturpare il grottesco dei loro modelli senza raggiungere nessuna forma di vero realismo poetico, — e più che altrove in Germania per la straordinaria varietà e ricchezza delle sue manifestazioni. Non è questo il luogo di seguirlo particolarmente e dettagliatamente nei successivi suoi aspetti; a noi interessa soltanto rilevare di esso quel tanto che è necessario per precisare la posizione storico-letteraria di Hoffmann in base alle sue aderenze o affinità con tale movimento, soprattutto in Germania, e alle sue differenziazioni o divergenze da esso. E, innanzi tutto, se è vero che lo spirito della grande rivoluzione esercitò un notevole influsso sul rifiorire dell'elemento fantastico nella produzione letteraria del tempo, è logico dedurne che a dar vita, sotto nuove forme peculiari, e a rimettere in valore questo elemento non poco dovette contribuire la stessa Francia. Infatti, a dimostrarlo indirettamente, basterebbe ricordare l'enorme successo che Hoffmann ebbe appunto in Francia, dove i suoi racconti furono più volte

(1) *Kater Murr* ed. cit. Vol. X, p. 44.

tradotti ed ebbero, in breve periodo di tempo, edizioni innumerevoli (1), mentre il nostro poeta aveva ancora scarso e contrastato successo nella sua stessa patria: in Germania.

Charles Nodier, il teorico più notevole del genere fantastico e colui che le sue teorie applicò in numerosi racconti, concepiva il fantastico come qualcosa posto fra il mondo materiale dove vive e opera l'uomo e quello spirituale dove vive Dio. Questo mondo nebuloso e inconcreto ha pur esso una vera e propria esistenza, per quanto del tutto particolare e diversa; sua espressione è *le merveilleux naturel*, il quale si distingue da quello originale, spontaneo, spesso simbolico dei poeti antichi, come da quello vago, imaginoso, talvolta essenzialmente esteriore come nel Poe, comune ai moderni poeti. Ora è facile osservare che questa concezione del Nodier, e più ancora quella dei suoi numerosi seguaci, si stacca decisamente dalla concezione di Hoffmann. La quale, se mai, fondamentalmente ci ricorda un pensiero di Pascal, per quanto diretto a tutt'altro scopo: « l'imagination grossit les petits objets jusqu'à remplir notre âme par une estimation fantastique et, pour une insolence téméraire, elle amoindrit les grands jusqu'à sa mesure, comme en parlant de Dieu »; quando si sposti il campo del tutto nuovo, vario e complesso in cui si esercita l'imaginazione di Hoffmann. Tanto più poi se si tien presente che il Nodier è sì un romantico — romantico anche prima di M.me de Staël, — ma che in lui il romanticismo è come una vernice che male riesce a nascondere la vera sostanza del suo spirito pur sempre legato agli enciclopedisti e non immemore della tradizione di Corneille. Egli ha paura che la fantasia possa trascinarlo troppo lontano dal controllo immediato e sicuro su se stesso ma, nello stesso tempo, è troppo Rousseau, troppo Werther per non credere e dire che è portato a fare una sciocchezza tutte le volte che ragiona troppo.

Nei racconti del Nodier troviamo successivamenti i riflessi delle opere di uomini di genio: leggete « *Jean Sbogar* »; è Schiller. Sbogar è il fratello di Carlo Moor. « *Trilby* » è W. Scott; « *Le peintre de Salzburg* » è Goethe giovane: un Werther un po' esagerato.

Così qualche cosa della « *Inès de las Sierras* » potrebbe farci pensare a Hoffmann: la danzatrice pazza Pedrina che appare ai tre viaggiatori nel castello di Skismondo ci pare d'averla vista nel « *Majorat* »; « *La Fée aux miettes* » ci ricorda un po' « *Klein Zaches* »; « *Smarra* » o « *Le songe d'or* », in cui tutta l'azione puramente fantastica si svolge durante un sogno, ci richiama alla mente il « *Goldner Topf* », e maghi, streghe,

(1) Il principale traduttore delle opere di Hoffmann in francese e quegli che maggiormente lo fece conoscere fu il Loeve-Weimars. Per la sua e per le altre numerosissime traduzioni francesi, v. l'esauriente studio di M. Breuillac *Hoffmann en France* in « Revue d'Histoire littéraire de la France », voll. XIII e XIV. V. anche E. Hoffmann, *Ernest Théodore Amedée Hoffmann et la littérature française* in « Jahresberichte der Annenschule zu Dresden Altstadt 1913 »; e G. Thurau, *E. T. A. Hoffmanns Erzählungen in Frankreich*, Königsberg 1896.

fate, mostri, diavoli s'incontrano a ogni passo in Nodier come in Hoffmann con la differenza però che mentre nel primo queste figurazioni vivono una vita loro, del tutto indipendente e al di fuori della nostra, nel secondo esse divengono un'incarnazione della nostra stessa vita superiore inafferrabile e irraggiungibile. Alla stessa maniera, come molti personaggi di Nodier sono irreali, chimerici, quelli di Hoffmann ci appaiono invece con una realtà di vita impressionante o per lo meno con una profonda caratteristica umanità.

Si è pertanto, a nostro avviso, non poco esagerato, quando si è parlato di affinità intrinseche fra Hoffmann e Nodier, perchè, a parte qualche reminiscenza puramente esteriore, una sostanziale e fondamentale differenza esiste fra essi ed è innegabile; essa consiste soprattutto nella diversa concezione del fantastico in sè e negli effetti che da esso si possono ritrarre. « C'est à mon grand regret — scrive Nodier nella prefazione a « *La Fée aux miettes* » — que je me suis aperçu depuis longtemps qu'une histoire fantastique manquait de la meilleure partie de son charme, quand'elle se bornait à égayer l'esprit, comme un feu d'artifice, de quelques émotions passagères, sans rien laisser au coeur ». Ecco una preoccupazione che Hoffmann non aveva. Nodier, sospeso fra il timore di ragionar troppo o di seguire troppo il corso della propria fantasia, abbandonava i suoi fantasmi che non avendo alcun contatto con il suo cuore, ben poco potevano dire a quello del lettore.

Si potrebbe aggiungere — seguendo alcune delle più salienti espressioni del fantastico nella letteratura francese del tempo — che come Nodier si staccò nettamente dalla concezione hoffmanniana, così Hoffmann nulla apprese da Cazotte. (1) Chè persino alcune figure del famosissimo « *Le diable amoureux* », come Biondetta e Laberano, le quali ritroviamo nell' « *Elementargeist* », sono del tutto estranee al mondo fantastico di Hoffmann; e pare a noi per lo meno esagerato quanto a questo proposito scrive il Breuillac: « l'oeuvre de Cazotte a certainement exercé sur son esprit (cioè di Hoff.) une grande influence... » (2) Che ha a che fare, infatti, con il nostro poeta l'avventura erotica di Alvaro Maravillas con Biondetta — cioè Belzebù — con la quale Cazotte ha inteso mostrare i pericoli che per un cristiano timorato di Dio rappresentano alcune relazioni e nello stesso tempo far vedere come con l'aiuto divino si possano vincere tali arti demoniache? « *Le diable amoureux* » è una piacevole *rêverie* d'inesauribile movimento. Dopo le prime scene noi dimentichiamo d'essere trascinati in un regno imaginoso, tanti sono gli elementi verosimili e naturali che si aggiungono all'azione principale; senonchè la fine ci riporta d'un tratto al punto di partenza. Ond'è che il lettore ch'era stato facilmente portato ad abbandonarsi a questa *rêverie*, mal volentieri accetta

(1) Di questo parere non è il I. Cerny, *Jacques Cazotte und E. T. A. Hoffmann* in « Euphorion », XV (1908).

(2) M. Breuillac, *op. cit.* pagg. 450-451.

il brusco ritorno alla realtà e con minore soddisfazione si adatta ad accogliere una soluzione piena d'insegnamenti moraleggianti.

È questa di Cazotte una concezione non poco simile a quella di W. Scott, il quale appunto accettava il meraviglioso e il fantastico purchè non fosse fine a se stesso, ma servisse a uno scopo ben definito. Il fantastico per il fantastico era per lui pure inconcepibile; esso poteva invece servire a velare o a sviluppare un concetto morale.

Non esattamente la stessa cosa parrebbe doversi ripetere per il movimento romantico che s'impernia nel Wordsworth e nel Coleridge, i due poeti che, pur differenziandosi per il contenuto della loro poesia e soprattutto per il campo in cui si esercita la loro ispirazione poetica, uno stesso spirito e uno stesso intendimento mantengono uniti e concordi: l'avversione al classicismo. Perchè, sebbene il Wordsworth prediliga lo studio e la riproduzione di incidenti e di situazioni della vita comune e del mondo infinitamente piccolo e quasi ignorato, e il Coleridge cerchi invece la verità nella rappresentazione del fantastico, ambedue, figli della tradizione filosofica sensista, a questa restano indissolubilmente attaccati.

Se, infatti, per il Wordsworth la poesia trae le sue origini dalle emozioni raccolte in una assoluta tranquillità, divenendo così « lo spontaneo fluire di una potente sensibilità » per modo che nei poemi di lui — a differenza di quanto avviene nella poesia popolare — è sempre il sentimento quello che guida e dà rilievo all'azione, non l'azione al sentimento; analogamente, la rappresentazione del fantastico nella poesia del Coleridge è tutta basata sulle emozioni che esso riesce a produrre, specialmente se rappresentato come realtà. Ecco dove i due poeti ci riappaiono straordinariamente uniti ed ecco anche dove e come essi ci si rivelano assai vicini a Hoffmann. Senonchè qualche cosa dal poeta tedesco li separa ancora, ed è allora una distanza incolmabile. Osservate il contenuto e il riposto significato della famosa ballata: « *The ancient mariner* ». Il motivo è fondamentalmente analogo a quello della « *Lenore* ». Il vecchio marinaio racconta d'aver ucciso un albatro, l'uccello di buon augurio che guidava il vascello fuori dai ghiacci polari verso l'equatore. La vendetta divina venne allora inesorabile: la bonaccia, la conseguente immobilità della nave, la sete ardente, la morte di tutti i compagni, ciò che viene ad aggravare la colpa del sacrilego marinaio, e finalmente il pentimento, l'espiazione e il perdono. Il vecchio marinaio somiglia a Parsifal, uccisore del cigno sacro nel giardino del castello di Monsalvato. L'espiazione è anche per lui necessaria: la tradizione religiosa l'imponeva; ed avviene n modo analogo a quello della sacrilega fanciulla della ballata bürgheriana — cioè come il gusto popolare la desiderava —, durante una fantastica notte lunare popolata di spiriti, di voci e di mistero, fra schiere di morti che fissano sul mare

.... their stony eyes
that in the Moon dit glitter.

Quando poi per intercessione della Vergine i corpi dei compagni morti riacquistano le anime, il poeta s'affretta a dirci che quelle anime sono spiriti angelici discesi dal cielo: un miracolo dunque.

Ecco una soluzione che Hoffmann non avrebbe potuto immaginare. Egli ci avrebbe piuttosto mostrato un fenomeno di catalessi, di morte apparente per esaurimento per far poi risuscitare i marinai. Senonchè il puritanismo inglese, quello stesso cui obbediva l'arte dello Scott, non poteva non adombrare il racconto d'uno scopo morale che doveva essere a qualunque costo raggiunto, sia pure attraverso un miracoloso intervento divino.

***

Sostanzialmente però, pur nella evidente e notevole distanza che separa fra loro il *merveilleux naturel* dei francesi da questa concezione poetica inglese, alimentata da un profondo sensualismo, l'elemento fantastico, come prodotto del generale movimento romantico, si presenta sia in Francia, sia in Inghilterra, sia — come vedremo — in Germania, con una caratteristica fondamentale e unitaria: reazione al classicismo, superamento della vita comune. Su questa stessa linea è anche la produzione di Hoffmann, soprattutto il *Märchen* hoffmanniano, che continua la tradizione idealistico-romantica tedesca e in essa s'inquadra, non ostante certi particolari atteggiamenti, i quali, indulgendo a una tendenza che si potrebbe in certo senso chiamare di reazione al romanticismo, manifestamente preludono a una concezione nuova della vita e dell'arte.

La quale concezione che scaturisce dalla stessa essenza del romanticismo e questa cerca piegare, nei suoi più vitali elementi, per plasmarla di forme nuove e diremmo quasi costringerla a una estrinsecazione reale e sensibile, non per capriccio e tanto meno per volgare contaminazione, sibbene per una prodigiosa intuizione di possibilità nuove, per un intimo desiderio di fornirla di più largo respiro e quindi per un meraviglioso sforzo di superamento, appare uno dei più importanti e significativi fenomeni che si possano riscontrare nella evoluzione del romanticismo stesso. Altri romantici, è vero — principalmente il Kleist, a parer nostro — avevano già manifestata questa tendenza e anche tentato questo sforzo, ma Hoffmann indiscutibilmente è quegli che in un campo presso che inesplorato o almeno rimasto fino allora vago e nebuloso riuscì a schiudere e rivelare orizzonti nuovi, mediante intuizioni audacissime e, soprattutto, una rappresentazione del tutto originale, diremmo quasi antiromantica. Hoffmann diede un colpo d'ala alla tendenza verso il mondo dell'inconscio, accentuatasi già, dopo il primo romanticismo nei poeti (Arnim) e nei drammaturghi (Werner); cosicchè mentre il contenuto dei suoi racconti drammatici resta pur sempre nella tradizione romantico-idealista, la quale, in fondo, è la tradizione fichtiana: — l'imaginazione crea un mondo nuovo, il mondo del non-io —, la rappresentazione di esso prelude già all'incipiente movimento realistico che attraverso Hebbel, Grabbe, Ludwig finisce per riattaccarsi alle propaggini dell'odierno impressionismo.

Di questo avviamento nuovo nell'arte di Hoffmann è facile colpire numerosi segni. Sogno e realtà si identificano spesso in Hoffmann ed assumono uguale valore; persone e fantasmi sono pertanto da lui considerati e anche rappresentati in un modo unico come realtà viventi e operanti, perchè tali appunto si presentano al suo spirito codeste figure ch'egli vede passare

sous un éclair divin de sa nuit fantastique.

L'evocazione del soprannaturale diventa, così, naturale in Hoffmann, quasi logica. I romantici dal contrasto fra reale e ideale, fra vita e poesia traevano l'ironia; in Hoffmann, abolito tale contrasto, reale e ideale, vita e poesia costituiscono solo un campo di osservazione e di movimento più vasto e più ricco, dove l'infinito mistero della vita trova elementi nuovi d'ispirazione e nuove fonti di poesia. Cosicchè, mentre il mite Wackenroder nello sforzo vano e disperato di trovare una conciliazione fra la vita e l'arte dovette soccombere dinanzi al loro irreducibile contrasto, Hoffmann questa conciliazione facilmente raggiunge ammettendo la loro identità; e la sua ironia non sarà più, pertanto, la maschera dietro la quale si nasconde un tragico dissidio, ma solo un mezzo artistico, una *Lebenspraxis* in cui tale dissidio appare di per se stesso risolto. La concezione artistica di Hoffmann si pone così fra l'interiore tormento di Wackenroder e il riso scettico di Heine.

Ancora: arte e religione — pensava Wackenroder — insieme congiunte dànno la vera poesia che è poi la forma più bella della vita e la sua più alta espressione; da esse scaturisce la musica che è la voce degli angeli. Questo stesso concetto ha ripreso e precisato Hoffmann. Anche per lui dall'arte e dalla religione sgorgano i suoni, la musica che è la voce degli spiriti e l'espressione d'una vita superiore e misteriosa. Concetto eminentemente romantico, indeterminato, nebuloso, mistico in Wackenroder; umano, realistico in Hoffmann, per il quale quegli spiriti che aleggiano nel mondo più luminoso della nostra imaginazione sono ricondotti più vicini a noi e divengono le imagini stesse del nostro io anelante verso forme più pure e più intense di vita.

Analogamente Novalis era giunto alla conclusione che il *Märchen* è la base d'ogni poesia. Tutto ciò che è poetico è *märchenhaft*. Dipende dalla imperfezione dei nostri sensi se non riusciamo a percepire il mondo dei sogni; la poesia ha il compito di colmare questa lacuna. Ed aggiungeva: « Alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt die überall und nirgend ist ». Hoffmann va più in là: per lui il mondo dei sogni, delle visioni poetiche, degli spiriti che vive nel nostro intimo può e deve essere considerato come vita reale; il regno della fantasia può e deve essere percettibile con i nostri sensi fino ad avere anch'esso una vita esteriore. Questo è il compito del poeta; qui è l'essenza della poesia.

Anche in questa concezione chiaramente si avverte lo sforzo di superare il romanticismo, senza peraltro abbandonare nessuno dei problemi

da esso posti, spingendo anzi l'indagine in nuove regioni inesplorate e cercando di tracciare una via chiara e precisa attraverso le sue nebulosità per dare ad esse concretezza di forma e realtà di vita. È, in sostanza, il tentativo di umanizzare, realisticamente, il romanticismo.

Qui va ricercata, principalmente, la ragione per cui i romantici non compresero appieno il nostro poeta e a poco a poco, anche i più benevoli se ne staccarono. Tieck scriveva di lui: « Die Dichtung ist bei ihm zur Karikatur geworden, und obgleich er manches gut zu erzählen weiss, sind seine Erzählungen fast alle fratzenhaft ». Per Eichendorff Hoffmann è il perfetto rappresentante della decadenza del romanticismo; viceversa Alexis Willibald gli rimprovererà più tardi un eccessivo *subjektives Feuer*: lo vorrebbe più realistá, compiacendosi soltanto di ritrovare in lui qualche progresso negli ultimi scritti. Hebbel e Dostojevski, nel loro naturalismo mistico, lo ammirarono invece senza riserve (1).

Altra osservazione: nel *Märchen* il poeta, seguendo la sua brama interiore e il volo della sua fantasia sfrenata, è lanciato nel mondo di tutte le possibilità ed anche di tutte le assurdità. Egli non ha più nessun controllo su sè stesso. Ebbene il fenomeno dello sdoppiamento del proprio io, così frequente in Hoffmann e che in lui riesce talvolta a materializzarsi nello sdoppiamento della persona si riattacca indubbiamente a questa tendenza romantica di superare la nostra personalità per accrescerne la potenza indagatrice e rilevatrice del mistero, ma appare, nello stesso tempo, come un elemento di controllo su noi stessi. Questa sua particolare funzione è facilmente osservabile nei racconti drammatici, dove spesso accanto a una coscienza traviata Hoffmann pone un'altra coscienza, accanto all'io in balìa di tutti gli errori un altro io che lo sorveglia, lo giudica e gli lancia richiami, accanto all'uomo se stesso. Qui, dunque, troviamo che la vita viene ricondotta alla sua normalità e ritroviamo altresì la rinascita d'un equilibrio morale, l'una e l'altra raggiunte per mezzo e attraverso tutta una superstruttura fantastica; ma tutto ciò è anche indice d'un ritorno alla realtà che sembrava essersi frantumata e smarrita nel tumulto scomposto di un mondo chimerico.

In sostanza abbiamo ancora un'evoluzione della concezione idealistico-romantica. Fichte aveva inalzato l'io alle stelle; i primi romantici avevano venerato, esaltato questo io che per essi era diventato un atto di fede. Anche per Hoffmann l'io è al centro della sua concezione poetica, ma egli vuole indagarlo, rivelarlo, ricondurlo insomma più vicino al nostro spirito critico. Di qui sorge, come logica e necessaria conseguenza, la sua tendenza al realismo; per questo egli è giudicato un romantico della decadenza; ma, in verità, in questo suo particolare atteggiamento appare piuttosto antiromantico, perchè contrario ai canoni del romanticismo era il modo con cui egli trattava la materia romantica.

(1) Vedi anche A. SAKHEIM. *E. T. A. Hoffmann*, Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken. Leipzig, Haessel, 1918, pag. 17 e segg.

Se, infatti, da queste generali considerazioni sulla sua poesia e la sua arte, noi scendiamo a qualche rilievo specifico, più evidente ancora apparirà tale affermazione. Notate: l'amore pare anche da Hoffmann concepito, alla maniera dei romantici, come un'elevazione dello spirito, un desiderio possente verso una creatura irreale, un sogno che si identifica talvolta con una sublime forma d'arte — « *Artushof* », « *Don Juan* », « *Die Jesuitenkirche in G.* », « *Die Bergwerke zu Falun* »; — in realtà però egli non si accontenta di questa brama ideale e di questo sogno vaporoso e finisce per aspirare al possesso materiale dell'amata. La quale nel ricordo di Felicita è lì viva e presente nel cuore nostalgico di Teofilo (« *Artushof* »), come la forma più pura o luminosa in cui e per cui soltanto si appaga la sua brama interiore, ma è anche nella sua carne, nel suo sangue fremente e ribollente di desiderio e di concupiscenza nella figura di Dorina. Il contrasto dura poco; quando anche Felicita scende dal suo piedistallo etereo per sposare un consigliere comunale, Teofilo non ha nessun altro desiderio che quello di tornare a Roma e sposare Dorina. — Hoffmann imagina in « *Majorat* » di visitare in compagnia di un suo cugino un misterioso castello semiabbandonato, sulle rive del Baltico, e narra come fu preso d'amore per la bella Serafina. I suoi sentimenti sono alti e puri. Intera è la sua dedizione spirituale. La notte non può dormire e in una specie di delirio invoca il nome dell'amata a voce così alta che il cugino si desta e gli grida: « Cugino mio, io credo che tu vaneggi; cerca, se ti è possibile, di amare durante il giorno, la notte è fatta per dormire » (1). Non ha voluto forse Hoffmann fare qui la parodia dei romantici? Il conflitto fra vita e ideale, di cui si alimenta la poesia di un Novalis, di un Wackenroder non diventava in lui mordace caricatura? Il poco benevolo giudizio del Tieck trova forse qui, soprattutto, la sua giustificazione.

E ironia e caricatura tende altresì a diventare in Hoffmann l'esotismo romantico. Anch'egli, in fondo, sogna misteriose terre lontane, luminosi paesaggi rivelati appena dal fremito d'una vaga nostalgia, ma leggete la breve novella, in forma di *Briefwechsel*, « *Heimatochare* » e in essa, nelle sue vicende, troverete una fine parodia dell'esotismo dei romantici.

La vita si presenta dunque a Hoffmann in tutte le sue forme varie e complesse, come un immenso inesauribile campo di indagini. Da nessuna di queste indagini egli rifugge, anzi in esse si tuffa e solo di esse si appaga. Perciò ama la vita intensamente, disperatamente, senza alcun languore di dissolvimento, senza alcuna romantica brama di distacco e di abbandono. I romantici avevano una visione ampia del mondo e della vita; sotto questa visione la realtà era venuta impicciolendosi e a poco a poco si era dileguata dinanzi ai loro occhi, rivolti solo verso l'alto; donde la incompiutezza e la frammentarietà della loro poesia, piena di

(1) *Das Majorat*, Vol. III, p. 147.

inevitabili soluzioni di continuità; Hoffmann vuole ricondurre questa visione entro più angusti confini. Gli altri guardavano in ampiezza, egli guarda in profondità. In questo sguardo indagatore la misteriosa attività dello spirito prevalentemente lo attrae, e ad essa egli si sforza di dare un contenuto naturale ed umano e una espressione viva e reale. Così il dramma interiore che egli crea e esteriorizza ci apparrà sempre con tutti i caratteri di un dramma realistico, perfettamente logico dalla sua origine alla sua soluzione, senza cioè alcun preconcetto e senza preordinazione alcuna, in quanto che anche la forza occulta, immanente e tirannica del fato non solo egli riconduce — come spesso fa il Werner (1) — entro la cerchia delle possibilità e delle realtà umane, ma considera come diretta e naturale emanazione dell'umana natura.

A questa tendenza, fortemente accentuata, di rappresentazione realistica dovette non poco contribuire anche la naturale inclinazione del poeta a tener presenti le vicende della sua vita e a collegarle con quelle dei suoi personaggi. I suoi racconti sono infatti pieni di reminiscenze di vita vissuta, di spunti e di riflessi autobiografici, nella riproduzione dei quali egli non poteva non portare quella forma viva e precisa che aveva servito a fissarli nella sua memoria (2). È agevole pertanto imaginare con quanta facilità Hoffmann passi dal verosimile all'inverosimile, dal naturale al soprannaturale, dal nebuloso al realistico nel rappresentare e descrivere particolari situazioni. Questo passaggio è talvolta graduale, curato in tutti i dettagli, seguito a traverso tutte le *nuances*, tal'altra — e ciò mostra con quanta sicurezza egli si serve di questi mezzi — è rapido, fulmineo. « Veronica, come sogliono fare le fanciulle, si abbandonò interamente ai dolci sogni di un lieto avvenire. Ella era moglie del consigliere di corte, abitava una bella casa in Via del castello o sul Mercato nuovo — il cappello all'ultima moda e lo scialle turco le stavano a per-

(1) G. Gabetti, *Il dramma di Z. Werner*. Letterature moderne. Studi diretti da A. Farinelli, Vol. III, Torino, Bocca, 1915, p. 350.

(2) Nella figura del cav. di Menars (*Spielerglück*), giocatore impenitente e superstizioso si vede un riflesso della vita disordinata di Hoffmann, il quale certamente ricordava la immediata e notevole fortuna avuta in una casa da giuoco d'una città dove egli si fermò andando a Glogau e la ferma sua decisione di non giuocar più.

L'amore di Teodoro per Serafina (*Majorat*) e quello per Lauretta, la meravigliosa cantatrice italiana (*Die Fermate*) ricordano l'amore del poeta per Giulia. Anche qui la passione sorge violenta sotto il magico influsso della musica.

La figura di Salvator Rosa, nella novella omonima, dovette attrarre Hoffmann per certe indubbie affinità fra i due artisti.

Tutta l'azione degli « *Elixiere des Teufels* » gli fu ispirata da una visita fatta al convento dei cappuccini di Bamberga (1812). Negli stessi « *Elixiere* » tutta l'istruttoria del giudice contro Medardo nel castello del principe è piena di ricordi personali della carriera di Hoffmann come magistrato. — Hoffmann riappare infine nella figura del *reisender Enthusiast* in « *Magnetiseur* » e in « *Sylvesternacht* », ma soprattutto in quella di Kreisler, l'artista in perenne conflitto con la realtà della vita. Kreisler è Hoffmann della prima maniera, puramente romantico. Il kreislerismo fu un fenomeno non dissimile dal wertherismo e dal räuberismo.

fezione —; faceva colazione sul balcone in elegante veste da camera e impartiva alla cuoca gli ordini per la giornata: — ma non mi rovini questo piatto; è il piatto preferito dal signor Consigliere... ». Questa dolce *rêverie* continua a lungo riportando la sognatrice sempre più vicina alla realtà, finchè « ecco che lo studente Anselmo entra nella stanza... veramente cambiato è tutto il suo modo di fare... » (1). Ed ancora: ricordate il misterioso attentato, presso il Louvre, al marchese de la Fare? Il poliziotto Desgrais vede tutto con gli occhi bene aperti e racconta: « egli mi aveva appena oltrepassato di dieci o dodici passi, quando una figura sorse vicino a lui, come venisse fuori dalla terra, lo afferra, l'abbatte e gli cade sopra ». L'agente si slancia sulle traccie dell'assassino in una corsa precipitosa, sta per acciuffarlo, quando « quindici passi (notate la precisione) avanti a me la figura salta da un lato, nell'ombra, e scompare attraverso il muro » (2).

Allorchè poi il poeta riesce a frenare la propria imaginazione avida dell'imprevisto, del misterioso, dell'inverosimile e può come riposarsi nella tranquilla visione d'una situazione naturale semplice e piana, il suo realismo si rivela immediato nella descrizione minuziosa, limpida e umoristica. Leggete la descrizione della graziosissima, direi quasi picaresca, avventura capitata a Medardo durante la sua fuga in un piccolo villaggio, così piena di colore locale e di comica vivacità (3). Osservate ancora questo quadretto d'un verismo sorprendente in un romantico. « Finalmente Erasmo Spicker poteva realizzare il sogno così lungamente alimentato nel suo cuore. Felice e con la borsa ben fornita, prese posto nella diligenza che doveva condurlo verso la bella Italia. La buona donna si struggeva in lacrime; alfine, dopo avergli accuratamente pulito il naso e la bocca, sollevò il piccolo Rasmo fino alla carrozza, perchè il padre potesse dargli ancora un bacio prima di partire » (4).

Ma dove Hoffmann ancora più chiaramente mostra non solo questa spiccata tendenza a un realismo rappresentativo e descrittivo ma dà anche la misura della sua qualità e potenza di realista è in « *Des Vetters Eckfenster* » che si può considerare l'ultimo dei suoi racconti e che, pertanto, ha per noi una particolare importanza. Esso è tutto una serie di scenette ritratte dal vero con minuziosità e precisione di dettagli e con straordinaria vivacità di colorito. Hoffmann, che si nasconde sotto la figura del cugino, è malato e quasi del tutto paralizzato. La ruota della fantasia si è ormai arrestata ed egli deve ora accontentarsi di osservare il mondo esteriore da un angolo della sua finestra che guarda sulla grande piazza del mercato. La vita vi si svolge animatissima e quasi tumultuosa nelle ore del mattino; un'infinità di scenette colpiscono l'occhio dell'attento osservatore

(1) *Der goldne Topf*, Vol. I, p. 201.
(2) *Das Fräulein von Scuderi*, Vol. II, pagg. 148-49.
(3) *Die Elixiere des Teufels*, Vol. II, pagg. 77-78.
(4) *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, Vol. I, pag. 265.

in un frastuono di suoni e di voci incomprensibili e in una fantasmagoria di luci e di colori. Una folla mobile e variopinta di venditori e compratori che gridano e si agitano; gruppetti di donne, vecchi e fanciulli che si intrecciano in tutte le direzioni e si urtano mostrandosi un istante e scomparendo subito dopo nella marea umana che fluisce nella piazza. Guarda quelle due venditrici accoccolate accanto alle loro ceste di frutta e di erbaggi; altre donne sopraggiungono con grandi fasci sulle spalle; vedi, quella ha posto a terra la sua cesta; ecco una piccola fioraia che offre mazzi di rose ai passanti. Vedi quel giovane con il colletto nero e il berretto di seta rosso ricamato? Eccone un altro fermo là, presso quella carrozza; ha l'aria misteriosa e preoccupata di chi attende qualcuno. Guarda gli acquisti di quella elegante signora; guarda quel cieco, appoggiato al muro della casa, che aspetta immobile la carità dei passanti. Due donne altercano fra loro, si agitano, si azzuffano, ecco la polizia... Tutto questo e questo soltanto, un piccolo angolo di mondo superficiale osserva il poeta, scrutatore un tempo delle profondità abissali della vita e del mistero; e ora che la sua fantasia ha perduto le ali, ora che egli non sa nè può più suscitare dall'intimo suo i paurosi fantasmi con i quali era vissuto durante notti insonni e tormentose, una disperata malinconia gli scende sull'anima e la opprime. « Cugino mio, mi disse egli un giorno con un tono di voce che mi spaventò, cugino mio, per me è finita! A me accade come a quel vecchio pittore, sconvolto dalla pazzia, che per ore ed ore durante il giorno rimaneva seduto davanti alla tela distesa entro una cornice, e a tutti quelli che lo visitavano decantava i molteplici pregi del meraviglioso quadro che egli credeva d'aver dipinto. In me si spezza la vita creativa e fattiva che, plasmata di forme esteriori, dal mio intimo scaturisce ricollegandosi con il mondo. Il mio spirito rientra nella sua buia solitudine » (1).

In questa cupa ombra di malinconia che oscura e arresta i sogni del poeta, in questo lento spegnersi della luce del suo spirito ci sembra presentire vicino il tramonto del romanticismo. Il mondo infinitamente vasto o infinitamente profondo, in cui i romantici e lo stesso Hoffmann avevano cercato di appagare l'ardente brama di rivelare l'ignoto e l'inconscio, di afferrare l'inafferrabile, si restringe ora in una piazza di mercato che chiude la vita d'ogni giorno infinitamente semplice, infinitamente superficiale.

***

Il rigoglioso rifiorire del genere fantastico, nella letteratura e nell'arte del principio del secolo passato, contemporaneo e sostanzialmente aderente al movimento romantico europeo e soprattutto tedesco può essere con notevole approssimazione storicamente collocato fra il declinare della

(1) *Des Vetters Eckfenster*, Vol. XIV, pag. 148.

vecchia tradizione classica e il sorgere del simbolismo contemporaneo. Fra le rappresentazioni plastiche di quella e le idealistiche figurazioni di questo c'è e si agita tutta la singolare, multiforme o difforme fantasmagoria di questo mondo irreale, inverosimile soprannaturale. Allora due mondi restavano di fronte in una netta separazione: il classico e il romantico; statico il primo nei suoi contorni definiti e precisi e nelle sue linee composte e diremmo quasi preordinate, dinamico il secondo nei suoi moti disordinati, impetuosamente naturali, imprevisti e senza fissità di direzione e senza limiti di estensione e di durata. Già W. Schlegel aveva tentato una conciliazione, stabilendo fra essi una specie d'interdipendenza, ma il contrasto ne risultava pur sempre evidente, insopprimibile. Chè, in verità, la rivoluzione romantica genialmente, potentemente preannunciata dal Lessing tutta l'immobile rigidità classica aveva scardinato e sconvolto, avidamente ricercando le vie che ad essa avevano condotto e gli immancabili moti che in quella divina armonia si erano placati e quasi disfatti. Perciò alla risoluta volontà di distruzione corrispondono nella rivoluzione romantica un intenso desiderio e una non meno risoluta volontà di ricostruire. dopo aver tutto scomposto, tutto visto, tutto rivelato.

Quando poi la filosofia di Hegel sulla multiforme e innumerevole varietà di questi elementi innestò il principio dell'eterno divenire di tutte le cose, rianimando veementemente i frammenti, in cui era stata spezzata l'unità classica e superato il classicismo, dando a ciascuno di essi il carattere e il valore di relatività nello spazio e nel tempo e rendendoli, insomma, suscettibili di ogni possibilità, i romantici videro d'un tratto allargarsi sterminatamente il campo della loro indagine e sentirono accrescersi, nello stesso tempo, la brama di tutto analizzare nelle sue forme contingenti e nei suoi diversi svolgimenti, per arrivare — illusione perenne d'una meta irraggiungibile e d'una aspirazione inappagabile — a ricomporre sulla illimitata vastità e infinità di elementi frammentari una nuova sintesi, una nuova armonia.

Pochi sono i romantici che, liberandosi da questa illusione, riescono a raggiungere tale meta suprema e a placare tale aspirazione; primo fra essi il Goethe, il più grande dei romantici, colui che più d'ogni altro questa armonia novellamente e mirabilmente riesce a ricomporre; ma il tentativo è in tutti evidentissimo, angosciosissimo, e non meno che negli altri, fra il più disordinato di essi, Hoffmann.

Il quale, profondamente romantico nello sforzo di superare l'*Alltäglichkeit*, romantico altresì nella brama incessante di indagare, sorprendere e svelare la vita misteriosa dello spirito, sembra, guidato dal suo accentuatissimo sensualismo che lo spinge a riprodurre realisticamente gli aspetti del mondo imaginario e le forme della vita interiore fino a dare ad essi forme concrete di esistenza e di attività, decisamente staccarsi dalla tradizione romantico-idealistica. Per modo che egli veramente ci appare — ciò sia inteso nel senso meno assoluto — l'ultimo dei romantici e il primo dei realisti. Una riprova di questa affermazione possiamo agevolmente

trovare nel favore con il quale furono accolte le opere sue in Francia, dove, appunto, la tendenza e, se si vuole, la reazione realistica si manifestarono prima che in Germania, negli influssi che esse largamente e profondamente riuscirono ad esercitarvi e nelle aspre critiche che altrove furono loro mosse. In un articolo apparso nel 1828 sul « *Globe* » sull'opera dell'amico e maggiore biografo di Hoffmann, Giulio Edoardo Hitzing: » *Hoffmanns Leben und Nachlass* » (1823), J. J. Ampère scriveva: « Concevez une imagination vigoureuse et un esprit parfaitement clair, une amère mélancolie et une verve intarissable de bouffonnerie et d'extravagance; supposez un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques, qui rende présentes par la netteté du récit et la vérité dans les détails les scènes les plus étranges, qui fasse à la fois trissonner, rêver et rire, enfin qui compose comme Callot, invente comme « Les mille et une nuits », raconte comme W. Scott, et vous aurez Hoffmann ». E ci sembra importante a questo proposito notare come nello stesso tempo in in cui i racconti fantastici di Hoffmann riscuotevano così incondizionato favore, anche i romanzi di W. Scott riportavano un enorme successo, ciò che può ancora dimostrare che il mondo della fantasia riusciva ad esercitare sull'anima popolare lo stesso fascino del mondo della realtà, qualora fosse, come appunto in Hoffmann, realisticamente rappresentato. D'altra parte che la vita non è soltanto quella che comunemente cade sotto i nostri sensi e che quindi il fantastico può bene accompagnarsi con la realtà, di cui anzi diventa talvolta un necessario complemento, era riconosciuto dallo stesso Balzac che in « *Une fille d'Ève* » definiva Hoffmann « le poëte de ce qui n'a pas l'air d'exister et qui néammoins a vie ». E non soltanto sull'autore de « *L'élixir de longue vie* », Hoffmann esercitò un notevole influsso, bensì anche sulla Sand (« *Le secrétaire intime* », « *Nuit de Noël* ») sul Gautier (ricordate « *Avatar* »), sui romanzi psicologici del Sue, del De Vigny, su Heine, su Hebbel, il quale di lui scriveva: « Hoffmann è stato un amico della mia giovinezza e di ciò mi compiaccio ancora; perchè ricordo perfettamente come egli fu il primo che mi mostrò la vita come la sola fonte della vera poesia ».

Senonchè questo straordinario scrittore, esaltato da Baudelaire, tradotto e ammirato da Carlyle, cantato da De Musset, severamente giudicato e forse mal compreso da Jean Paul e dall'olimpico Goethe, proprio questo apparente dissidio fra l'ispirazione romantica e l'espressione naturalmente decisamente tendente al realismo, nelle sue opere sostanzialmente più originali, si sforzò di comporre non solo in una superiore armonia artistica, bensì anche in una più ampia unità di concezione del mondo e della vita. A creare una corrispondenza fra questa armonia e questa *Weltanschauung*, in cui l'universo e la vita nel loro mistero e nelle loro apparenze sensibili si presentano all'uomo con identici valori di verità e di realtà, si affaticò, forse inconsapevolmente, Hoffmann; ora vedremo come e quanto egli vi sia riuscito.

***

Riccarda Huch, la sagace e acuta studiosa del romanticismo tedesco, non deve certo aver presa sul serio l'originale ricetta che Hoffmann prescriveva ai musicisti e che ella riassume in queste parole: « ai musicisti che volevano ispirarsi a composizioni romantiche, come la sua opera prediletta: « *Don Juan* », egli raccomandava il punch, mentre per la musica liturgica prescriveva il vino del Reno, per l'opera seria il vino di Borgogna, per l'opera comica lo Champagne e per i canti lirici gli inebrianti vini d'Italia » (1); e tanto meno deve aver imaginato di trarre da questa ricetta e da altre consimili, oltre che da certe testimonianze dei biografi di Hoffmann sulla vita disordinatissima di lui, la conchiusione, che pure è parsa logica e sensata ad alcuni critici: essere cioè il vino (2) o il tabacco o la musica (3) gli unici mezzi d'ispirazione per il nostro poeta. È per altro indubitato che tutto ciò ha non poco contribuito ad avvalorare l'opinione, generalmente diffusa anche fra i suoi contemporanei, che l'autore degli « *Elixiere* » fosse nient'altro che un pazzoide (4) o quanto meno un malato, e se W. Scott affermava aver egli bisogno più dell'assistenza d'un medico che dell'attenzione d'un critico, non molto lontani da questa convinzione dovevano essere altresì il Goethe, J. Paul e lo stesso Tieck.

Noi non giudicheremo l'opera di Hoffmann, nè seguendo il partigiano disprezzo dello Scott — che in lui vedeva forse un formidabile concorrente —, nè richiamandoci ai risultati degli studi che il Lombroso ha fatto sul cranio del novelliere tedesco — lo scienziato italiano e il romanziere inglese si son trovati perfettamente d'accordo, avendo il primo scoperto in lui le caratteristiche del genio, avendolo l'altro giudicato un pazzo —, e tanto meno in base alle varie e presumibilmente numerosissime fonti alcooliche della sua ispirazione, per le quali sottoscriviamo invece senza riserva l'arguta risposta che a tutti i faciloni della critica ha dato il Gautier:

---

(1) R. Huch, *Die Romantik*. Vol. II, Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig, 1908, pag. 210.

(2) Arvède Barine, Essais de littérature pathologique. I. Le vin. Hoffmann in « Revue des deux mondes » LXV Année Tome 132, 15 nov. 1895.

(3) Sull' influsso esercitato dalla musica su Hoffmann come narratore v. M. Plüddemann, *E. T. A. Hoffmann als Musiker und Schriftsteller über Musik*, in « Beyreuther Blätter » II (1879); E. Glöckner, *Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmanns*, Bonn 1909; E. Kroll, *E. T. A. Hoffmanns musikalische Anschauungen*, Königsberg 1909; C. Schaeffer, *Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen* in « Beiträge z. deut. Literaturw. », Marburg 1909; M. Katz, *Die Schilderung des Musikalischen Heindrucks Schumann, Hoffmann und Tieck*, Giessen 1910; W. Lechner, *Gotthilf Heinrich von Schuberts Einfluss auf Kleist, J. Kerner und Hoffmann*, Münster, 1911;

(4) O. Klinke, *E. T. A. Hoffmanns Leben u. Werke* vom Standpunkt eines Irrenarzts, Braunschweig u. Leipzig, 1903.

« Je ne nie pas que Hoffmann n'ait fumé souvent, ne se soit enivré quelquefois avec de la bière ou du vin du Rhin et qu'il n'eût de fréquents accès de fièvre, mais cela arrive à tout le monde et n'est que pour fort peu de chose dans son talent: il serait bon une fois pour toutes de désabuser le public sur ces prétendus moyens d'inspiration. Ni le vin, ni le tabac ne donnent du génie; un grand homme ivre va de travers tout comme un autre et ce n'est pas une raison pour s'élever dans les nues que de tomber dans le ruisseau. Je ne crois pas qu'on ait jamais écrit quand on a perdu le sens et la raison et je pense que les tirades les plus véhémentes et les plus échevelées ont été composées en face d'une carafe d'eau ». E in verità appare per lo meno ingenuo voler confondere l'ispirazione vera e propria, che è un fenomeno di attività spirituale, assolutamente indipendente, con un stato di ebrezza artificiale provocato dall'alcool, dall'oppio o da qualsiasi *stupefacente*.

L'ispirazione di Hoffmann trae origine dalla sua *Weltanschauung*, nella quale si unificano, acquistando identico valore di esistenza e di vita, il mondo degli esseri animati e quello delle cose apparentemente inanimate, il mondo della realtà sensibile e quello della realtà che vive e opera oltre il dominio dei nostri sensi. Sulla base di questa concezione del mondo e della vita, assolutamente unitaria, la sua fantasia può sbizzarrirsi come vuole, chè da per tutto c'è aria respirabile per i suoi fantasmi. Allargato così illimitatamente il campo delle sua osservazione, superata o meglio annullata ogni preoccupazione che l'ispirazione possa cozzare contro l'inverosimile e l'assurdo, Hoffmann può accingersi a dar forma di espressione a tutto questo mondo vivente e turbinante nella sua fantasia. Ma qui comincia la sua angoscia. Perchè se il poeta, superando ogni dissidio interiore, era riuscito, attraverso un ardito processo di semplificazione, a chiarire la sua complessa *Weltanschauung* senza nulla sacrificare di essa, ampliandone anzi i confini fino a orizzonti nuovi ed estremamente lontani, l'artista si sente ora come paralizzato in questa sterminata ampiezza, ora come soffocato dalla sua stessa vertiginosa attività creativa. I fantasmi si moltiplicano, si rincorrono, fanno ressa dinanzi all'imaginazione del poeta e ratti dileguano, immediatamente sostituiti da altri, prima ancora che l'artista abbia avuto il modo e il tempo di osservarli, fissarli, dare ad essi il più piccolo segno di vita esteriore.

Ond'è che necessariamente, la produzione di Hoffmann risente qua e là di queste mutilazioni che si riflettono in certe soluzioni di continuità nella rappresentazione d'alcune situazioni e nella conseguente loro frammentarietà, ciò che, peraltro, l'artista avverte e opportunamente utilizza per avvolgere l'intera azione di quel senso di mistero che si riscontra in tutti i racconti hoffmanniani e forma di essi una delle caratteristiche più notevoli. D'altra parte queste lacune non sono mai così ampie da nascondere o spezzare o addirittura distruggere la linea ideale sulla quale si svolge l'azione centrale; ma inevitabilmente contribuiscono a portare un'estrema variabilità nella tecnica della costruzione.

Così nel *Märchen* il poeta ha facili e frequenti abbandoni, durante i quali soprattutto, la fantasia non soltanto prende il sopravvento su ogni elemento di riflessione, ma galoppa, sola e senza freno, verso i regni dell'irrealtà e dell'assurdo. La natura si anima come per incanto; persone, fantasmi e cose si alternano nel dominio dell'azione o si confondono in essa per la somiglianza de' loro aspetti, per l'equivalenza della loro vita, per l'armoniosa corrispondenza delle loro voci. A questo coro facilmente partecipa il poeta: i fremiti del suo cuore, i sospiri del suo desiderio, la voce del suo canto si accordano all'armonia del tutto. Effusione lirica dunque esattamente fusa con una rappresentazione estetica, nelle quali sembra talvolta attenuarsi, fino quasi a scomparire, il filo sottile che pure tiene sempre unita l'azione principale nei suoi vari svolgimenti.

Uno dei *Märchen* nei quali Hoffmann più spiccatamente mostra tale tecnica nell'*Aufbau* è « *Klein Zaches* ». La ricchezza degli avvenimenti realistici verosimili e puramente fantastici, il modo come essi si succedono in una prodigiosa fusione dànno un particolare movimento all'intera azione. Dapprima il mondo reale è posto costantemente e con un certo attraente equilibrio accanto a quello irreale; noi distinguiamo esattamente questi passaggi; ma poi, a poco a poco, il poeta si abbandona alla sua imaginazione. Una situazione nuova si va così creando; gli elementi fantastici si vanno polarizzando intorno a due forze occulte e opposte fra loro; presentiamo che esse finiranno per trovarsi di fronte, per combattersi. Questa situazione che è preannunziata dal graduale appartarsi d'ogni elemento verosimile e dal sorgere d'un mondo di magia culmina nella scena fra il dottore Prospero Albano e la canonichessa Rosabella: un mago e una fata. La sorte del piccolo nano dipende ormai dall'esito di questa lotta fra le due forze che se lo contendono. La loro potenza occulta sembra bilanciarsi. L'uno versa il caffè da una caffettiera: il caffè esce, ma le tazze restano vuote; l'altro prende a sua volta la caffettiera: il caffè non ne esce, ma le tazze si riempiono. La lotta si accentua; tutte le potenze di cui il mago e la fata dispongono sono chiamate a intervenire; due mondi irreali si rivelano, le apparizioni e i fenomeni magici si accumulano, contrastano fra loro in una ridda fantastica. Così devono apparire le imagini del poeta, il quale per un po' riesce a seguirle, a vederle distinte, a coglierle in una rappresentazione fulminea. Ma a poco a poco il suo sforzo diventa spasmodico; le imagini aumentano ancora, si succedono più rapide, divengono inafferrabili. La mente del poeta è presa da vertigine. Questo stato di esaltazione e di supereccitazione ha ormai raggiunto l'estremo limite d'ogni possibilità, al di là del quale diverrebbe follia e l'espressione d'uno stato di follia non potrebbe essere che un cumulo di parole senza senso, un rumore di suoni senza note. Talvolta, infatti, questa esaltazione febbrile del poeta è così intensa che essa si comunica a qualche sua creatura, la quale, come Mosch Terpin nel « *Klein Zaches* », sembra abbattersi sotto la violenza del suo delirio. Non di rado deve essere capitato a Hoffmann quello stesso ch'egli racconta di questo

mago. Ma più spesso, come appunto avviene nella scena sopra ricordata, egli pare faccia un gesto brusco; la sua esaltazione si arresta. Le mille particelle in cui si era come frantumata la sua imaginazione, sotto la violenza della febbre cerebrale, i mille guizzi della sua fantasia che s'erano lanciati nel vuoto, sono abbandonati al loro destino. Il poeta non può, non sa più seguirli, nè fissarli in alcuna forma. Egli torna rapidamente indietro. La parentesi che l'aveva portato sul limitare della follia si chiude: « e improvvisamente la canonichessa Rosabella era nuovamente seduta al suo posto, con la lunga veste nera, presso il tavolo da caffè, e di fronte a lei stava come il dottor Prospero Albano » (1).

La fantasia del poeta si va dunque costruendo come un prodigioso castello, i cui piani si aggiungono gli uni sugli altri vertiginosamente. Quanto più si sale, tanto maggiore diventa l'orizzonte visivo, ma altrettanto più difficili si fanno le condizioni di respirabilità e di vita. In questa fantastica scalata di piani noi riusciamo per un certo tempo a seguire il poeta, ma quando la salita diventa vorticosa noi sentiamo mancarci il respiro, ci pare di non veder più, di non comprendere più nulla. Il poeta mostra di avvedersene e ci fa allora ridiscendere, d'un tratto, di alcuni piani più in basso; qui respiriamo più agevolmente; egli stesso pare riposarsi e, senza respiro affannoso, riprende a narrare: « dicevamo dunque.... ».

Tale è, fondamentalmente, la tecnica del *Märchen.* Negli altri racconti, invece, nei quali, pur da uno sfondo imaginario e irreale sorge la trama d'un dramma psicologico, la linea centrale che serve di base e di guida all'*Aufbau* del racconto ha maggiore consistenza e rilievo. Le deviazioni da essa sono più rare e meno ampie; si capisce che il poeta non è in balìa d'un'ebrezza fantastica, ma è tormentato piuttosto dalla brama ardente di svelare un fenomeno occulto, dalla ricerca delle sue cause e dalla soluzione inaspettata d'una situazione che su di esso fatalmente, misteriosamente si è venuta formando. Gli elementi costitutivi e costruttivi di questi racconti sono dunque diversi da quelli del *Märchen*, perchè qui il poeta costruisce nel campo della pura imaginazione, là su quello dell'ignoto, dell'inconscio, del non rivelato: attività puramente estetica l'una, prevalentemente psicologica l'altra. Tuttavia, malgrado questa sostanziale e fondamentale differenza nella tecnica dell'*Aufbau* alcune analogie saltano agli occhi. Consideriamo uno dei racconti che sotto questo punto di vista appare fra i più caratteristici: « *Der unheimliche Gast* ». L'azione si svolge come su tre piani distinti: il primo è costituito dalla taverna dove uno dei Serapionsbrüder racconta la novella; il secondo dalla sala dove viene imaginato che si narrino alcune misteriose vicende d'altri tempi; il terzo dall'ambiente dove si svolge la vera

(1) *Klein Zaches*, Vol. V, pag. 66. Anche nel *Goldner Topf* un'analoga situazione si crea, fra le opposte potenze dell'archivista Lindshort e della vecchia strega Lisa; essa culmina nella lotta narrata nella « decima vigilia ».

azione dell'*Unheimlicher Gast.* Fra questi vari piani e le persone che vi agiscono Hoffmann ha curato di mantenere una relazione diretta e non soltanto esteriore. Narra dunque un Serapionsbruder che Moritz racconta in casa dell'*Obrist* un caso meraviglioso. Moritz è arrivato al punto in cui l'amico Bogislav evoca lo spirito del suo persecutore ed ecco che in quello stesso momento in cui una figura misteriosa, vestita di nero, entra nella sala — è l'*unheimlicher Gast*, che sarà appunto il protagonista del racconto nel quale si svolgeranno le vicende misteriose simili a quelle narrate nella sala dell'*Obrist* —, si ode un colpo e una figura entra nella taverna dei Serapionsbruder: è uno dei loro, Cristiano. Il fantastico e il reale non potrebbero essere più abilmente intrecciati fra loro, ma qual'è il reale e quale il fantastico? Oppure è tutto vero o è tutto fantasia?

Il poeta naturalmente non ci dà nessun chiarimento e noi potremmo pensare: che i Serapionbrüder si riuniscano in una taverna a novellare può essere vero, e verosimile è la venuta improvvisa d'uno di essi; che alcuni amici narrino, in casa dell'*Obrist*, *Spukgeschichte* può anche esser vero, e verosimile è che il Conte entri improvvisamente nella sala; che avvenga poi tutto il resto e cioè che quella famiglia diventi il centro d'una vicenda misteriosa e il Conte il protagonista di essa appare pura fantasia, ma gli stessi Serapionsbrüder non sono personaggi imaginari anch'essi? Evidentemente tutto ciò poco o nulla interessa in sè e per sè, moltissimo invece come elemento volto a un determinato scopo artistico, a creare cioe la *Stimmung.* E più interessante ancora esso diventa se consideriamo che questa *gespenstische Stimmung*, accuratamente ricercata e creata nelle forme più adeguate ed efficaci nei racconti a fondo psicologico, corrisponde esattamente all'altra *Stimmung* che dà anima e vita al *Märchen*; ciò che dimostra non solo la uguale perfetta aderenza dello spirito del poeta tanto con il mondo esteriore quanto con quello interiore, e quindi, ancora, l'unità e l'inscindibilità della sua *Weltanschauung*. bensì anche la identità dei mezzi usati per maggiormente avvicinarsi a questi mondi diversamente misteriosi e impenetrabili. Mezzi potenti forgiati dal suo spirito inquieto e avido di verità occulte, con i quali il poeta indaga il mondo dell'inconscio sforzandosi di ricondurlo alla luce della scienza, della logica, della realtà; alla stessa maniera che egli scuote, anima, fa parlare la Natura apparentemente immtoa e silenziosa. Senonchè questa indagine e la conseguente rivelazione che più spesso si risolve in una specie di umanizzazione dell'ignoto e dell'inconscio non va nè potrebbe andare oltre l'espressione sensibile d'un fenomeno, pur sempre chiuso nel suo mistero, perchè le cause vere e originarie di esso restano implacabilmente imperscrutabili. Donde da una parte il fondo fatalistico di questi racconti hoffmanniani e dall'altra quell'atmosfera di mistero che tutti li circonda, anche quando come in « *Signor Formica* », in « *Meister Martin* », in « *Doge und Dogaress* » essa potrebbe essere del tutto eliminata.

Variabilissimo è in Hoffmann il modo di usare di questo elemento misterioso. Talvolta la narrazione comincia piana naturale, e solo a mano a mano che gli avvenimenti si svolgono, intorno ad essa si va addensando il mistero; tal'altra invece lo scrittore vi getta di colpo nel mezzo dell'azione: « Può darsi, amato lettore, che una volta, messoti in viaggio, tu sia giunto nella deliziosa campagna attraversata dal Meno... » (1); ovvero: « io vorrei, benigno lettore, che tu il 23 settembre ti fossi messo in viaggio per Dresda...» (2); e la narrazione assume subito un tono di reticenza e gli avvenimenti si prospettano come emergenti improvvisamente dalle profondità dell'ignoto (3). Ma nell'un caso e nell'altro il poeta è rapidamente trascinato verso quel grado di tensione, verso quella *Spannung* che rende a lui necessario un riposo, una pausa nello sforzo troppo teso della creazione.

Sicchè lo sviluppo graduale e intensivo dell'elemento fantastico, nel *Märchen*, ha una rispondenza caratteristica nello sviluppo graduale e altrettanto intensivo dell'elemento misterioso nei racconti psicologici. Il poeta obbedendo a una medesima legge, diremmo quasi fisiologica, è portato a spezzare l'azione, perchè come nel *Märchen* è costretto ad arrestare d'un tratto la ruota turbinante della sua fantasia, così quando i suoi fantasmi evocati dal regno d'oltretomba o creati e tratti fuori alla realtà della vita dagli abissi della ipersensibilità e della subcoscienza umana cominciano a turbinare dinanzi ai suoi occhi di allucinato, deve arrestarsi, allontanare la visione spettrale, tornare vicino alla realtà per non essere egli stesso travolto da una follia di terrore. Si potrebbe dire che a quella *Spannung* fantastica corrisponde qui una *Spannung* psicologica che dal poeta sembra ripercuotersi esattamente nell'animo del lettore. Certo è che allora anche la narrazione subisce un arresto brusco, una deviazione improvvisa, lasciando l'emozione nostra sospesa, nella sua interezza e invariabilità, custodita e sorretta com'è dal desiderio acceso di conoscere lo scioglimento dell'azione o della situazione che l'ha suscitata. Ed è altresì allora, soprattutto, che il poeta riesce a strapparci un pegno della nostra docilità, quasi del nostro abbandono a seguirlo per tutto il resto del racconto. Per modo che questa necessità di arresto che abbiamo chiamata fisiologica diventa nello stesso tempo il più efficace e sicuro mezzo artistico di cui Hoffmann coscientemente o incoscientemente si serve per incatenare l'animo e l'attenzione del lettore.

Questo procedimento riappare in modo uniforme, quasi schematizzato e quindi artificioso in « *Kater Murr* » (4), la cui storia, narrata in forma

(1) *Die Königsbraut*, Vol. IX, p. 192.

(2) *Der goldne Topf*, Vol. I, p. 217.

(3) Un procedimento analogo si osserva in *Die Jesuitenkirche in G.*

(4) Il giudizio che del *Kater Murr* dà lo Harich, il quale, senz'altro, pone questo racconto accanto al *Don Quijote*, pare per lo meno esagerato. W. HARICH, *Das Leben eines Künstlers* Berlin, E. Reiss 1920 Vol. II p. 286.

autobiografica, è intramezzata da una frammentaria biografia del maestro Kreisler. Ma se in « *Kater Murr* », in cui ricorrono ripetizioni frequentissime di vecchi motivi, svolti non di rado con stucchevole prolissità, Hoffmann dimostra l'estrema difficoltà ch'egli ha di dare forma chiara e organica a una opera di grossa mole — gli « *Elixiere* » rappresentano l'unica eccezione, — in tutti gli altri racconti si rivela come non placato il conflitto fra la *Weltanschauung* del poeta e la rappresentazione di essa, fra la sua ispirazione e la sua arte. L'identità fra realtà e fantasia, fra vita e arte ch'egli aveva aprioristicamente accettato come verità dogmatica, doveva necessariamente porlo innanzi a questo conflitto, appena il poeta si fosse accinto a dare forma di espressione al suo mondo interiore. È qui che il dissidio dello spirito romantico riappare anche per lui non superato.

Hoffmann confessa il suo tormento: « la vampa interiore non riesce a rivelarsi.... l'imagine con i suoi smaglianti colori, le sue luci e le sue ombre non trova adeguate espressioni.... ogni parola, tutto ciò che rappresenta la potenza dell'espressione, appare senza colore, gelido, morto...» (1); tuttavia non si dà per vinto; l'insufficienza delle parole può essere integrata dal disegno. Il poeta, come farebbe un insigne pittore, fissa dapprima con alcuni tratti arditi le sue imagini interiori, su essi, con minor fatica, va disponendo i colori di cui sempre più quelle imagini si illuminano, finchè, chiara e precisa, « wie in eines mattgeschliffnen Spiegels Widerschein », riappare la folla delle molteplici figure, viste dalla fantasia come vive e reali (2).

È noto, infatti, come Hoffmann si servisse spesso dell'ausilio del disegno per fissare provvisoriamente le sue imagini (3). Ma con ciò non riusciva a eliminare la difficoltà estrema di obiettivarle esattamente e tanto meno a ridar loro quella vita che esse, almeno per un momento, avevano vissuto nella sua fantasia. Per modo che in questo perenne sforzo mille frammenti del suo mondo interiore ineluttabilmente gli sfuggono, divorati quasi dai subitanei, inestinguibili incendi della tumultuosa creazione fantastica e non di rado ciò che egli riesce a salvare apparisce come deformato o manchevole, illogico o anche arbitrario o soltanto approssimativo, in una parola, non adeguato e tanto meno aderente alla sua prima ispirazione. Sono allora salti nel buio che possono colpire di meraviglia o di curiosità il lettore, che possono determinare nel suo spirito un subitaneo arresto di sbalordimento o suscitarvi un fremito di ansiosa attesa o un brivido di terrore per effetto dell'inaspettato, del mistesioso, dello spettrale, ma non giungono a creare la vera e profonda emozione che fa vibrare le corde della sua sensibilità in una perénne risonanza.

---

(1) *Der Sandmann*, Vol. III, p. 19.

(2) *Der Sandmann*, Vol. III, p. 19-20.

(3) Vedi a questo proposito: E. BOERSCHEL. *Deutsche Dichter als Maler und Zeichner* in Westermanns Monatshefte ». LIII, Hefte 2-3, 1908.

La rappresentazione del fantastico diventa così grottesca. Nè questo è il grottesco, come comunemente s'intende, quello per esempio victorhughiano che si riscontra nelle figure di Han di Islanda o di Quasimodo: una rappresentazione cioè della vita ottenuta mediante un'alterazione di forme: bensì un vero e proprio sconvolgimento della vita stessa. Osservate la scena con cui si inizia l'« *Artushof* ». Voi siete guidati in una sala; le donne si fanno innanzi piene di seduzione, il re vi minaccia con uno sguardo truce.... udite d'un tratto la musica de' pifferai e de' trombettieri.... ed ecco che vi sentite trascinati a ritrarre con un disegno questa scena che altro non è se non un quadro già dipinto.

Fenomeno di suggestione, comunissimo in Hoffmann; è la sua estrema sensibilità che anima a poco a poco le figure, che le vede muoversi, che percepisce suoni immaginari; ma quando queste figure si staccano dal quadro e vengono a mescolarsi, a parlare, ad agire fra le persone reali, allora l'obiettivazione del fantastico è violenta, ingiustificabile, assurda: è il grottesco hoffmanniano.

Analogamente, molti personaggi che vivono e agiscono fra gli uomini pur conservando qualità sovrumane e potenza soprannaturale — fate, fattucchiere, maghi e stregoni: Mastro Abramo, Severino, il dottor Trabacchio, Cappelius, Dapertutto ecc. —, coloro cioè che più sono vicini ai misteri della vita e dell'animo umano e che questi anzi mostrano di conoscere a fondo e s'accingono anche a rivelare, scompaiono sempre improvvisamente, misteriosamente. Cosicchè il poeta, dopo averci condotti e guidati per le vie inesplorate del mistero, dopo avercene mostrato i fenomeni con tale sicurezza di rappresentazione e tale precisione di dettagli da farci credere ch'egli effettivamente sia riuscito a strappare ad esso il fitto velo che lo occulta ai nostri occhi, sopprime d'un tratto l'unico personaggio che appunto per le sue qualità sovrumane pareva capace di creare un ponte di passaggio fra il nostro mondo e quello soprannaturale, e darci di questo la piena rivelazione. E noi ripiombiamo, pertanto, nel fitto delle tenebre che egli mostra sì d'aver penetrato con il suo acutissimo sguardo di allucinato, ma attraverso le quali non è riuscito ad aprire per noi che un sottilissimo spiraglio di luce. È dunque un ritorno improvviso e violento a una concezione che il poeta s'illudeva d'aver superato, identificando realtà e sogno, naturale e soprannaturale, mentre il superamento era solo nel suo desiderio e forse nell'audacia dei suoi propositi. Sono soluzioni che appaiono illogiche, arbitrarie, dopo premesse così chiare e concrete; è insomma ancora un salto nel buio: da una parte lo sforzo di volere a qualunque costo esteriorizzare, materializzandole, le nostre imagini ci dà una violenta deformazione del mondo interiore; dall'altra il tentativo di riprodurre la vita del mistero ci dà un fremito fugace, una momentanea illusione di verità nuove, di segreti svelati, uno sprazzo di luce sulla uniformità compatta dell'ignoto e dell'irriconoscibile, una rapida visione di ombre che subito dopo si inabissano negli impenetrabili recessi donde il poeta le aveva evocate.

*
* *

A questa inadeguata esteriorizzazione materiale di imagini e di sensazioni che degenera nel grottesco, e a questa frequente incapacità o insufficienza di rappresentazione le quali per opposte vie ci risospingono nel mistero, corrispondono, analogicamente, tentativi vani di precisazione e altrettanto frequenti approssimazioni stilistiche. Ed è proprio qui, soprattutto, che ci è dato di misurare e valutare la potenza artistica di Hoffmann, perchè qui è riflesso in modo evidentissimo lo sforzo di superare il vago, l'indeterminato dei romantici.

Nei racconti drammatici, quando irrefrenabile si scatena il conflitto delle passioni, quando il poeta vede persone e spettri come ingranditi nella rivelazione totale della loro individualità e il suo occhio tutti uguaglia in una unica visione di realtà viventi, l'espressione chiara, precisa, sicura riesce talvolta a dare rilievo plastico alle sue immagini. Così Medardo, oppresso e perseguitato dal rimorso, fugge per il mondo, senza alcuna meta; giunto in un bosco una voce gli grida di sotterra: « Fratello, fratello mio, scava, scava! » E il monaco scava: « aveva rimosso già quattro o cinque pietre, quand'ecco, improvvisamente, un uomo del tutto nudo si levò su, dalla terra, fino all'anca e mi fissò coi suoi occhi immobili di spettro e con il suo spaventoso riso di folle. La luce della lanterna illuminò in pieno la sua faccia: io riconobbi me stesso » (1). E ancora: « Immobile, come una statua, con le braccia incrociate, il monaco stava ritto innanzi a me, fissandomi coi suoi occhi neri » (2). Ovvero: « ella trovò Celestina ritta in mezzo alla stanza, senza parola, con le braccia abbandonate lungo i fianchi » (3). Figurazioni plastiche, come queste, s'incontrano ad ogni passo, nei racconti hoffmanniani. Più spesso, nei punti più salienti della narrazione, nei momenti della massima tensione o del terrore, il poeta si esprime in ripetizioni brevi, affrettate, quasi volesse così maggiormente avvicinarci alla sua visione e dare ad essa maggiore evidenza. Esse rispondono allo stato d'animo concitato di chi dinanzi a qualche cosa di eccezionale, di pauroso, stenta a credere egli stesso a quanto vede e lo ripete due volte, quasi per ammonire sè e gli altri a guardar bene per avere conferma di non ingannarsi: « Sehet ihr nicht... sehet ihr nicht die Gestalt, die dicht vor mir steht? » Ovvero: « Da ist es — da ist es! » E ancora: « da steht es dicht vor mir — dicht vor mir! »

Senonchè, accanto a queste precisazioni di forma, indice di visione chiara e completa, ricorrono con non minore frequenza espressioni vaghe, incerte, indeterminate: traduzione di sensazioni fuggevoli, di stati d'animo nebulosi, di desideri indefiniti, di imagini velate, di misteri appena intuiti, evanescenti. Sono allora oscuri allacciamenti, sfumature psicologiche che pure si sforzano, senza riuscirvi interamente, a riattaccarsi alla realtà;

(1) *Die Elixiere des Teufels*, Vol. II, p. 165.
(2) *Die Elixiere des Teufels*, Vol. II, p. 168.
(3) *Das Gelübde*, Vol. III, p. 239.

approssimazioni insomma. « Es war mir, als... » ovvero: « Ich fühlte wie... »; ovvero: « ich dünkte... ». E ancora: Vielleicht wirst du... » ecc. ecc.

Orbene tutta questa varietà confusa e multiforme di espressioni rivela senza dubbio disorganicità, disarmonia nell'arte di Hoffmann. Il conflitto fra l'ispirazione poetica e la rappresentazione artistica balza agli occhi, più o meno accentuato, in ogni pagina. Sono conati di superamento romantico, che nel romantico ricacciano inesorabilmente il poeta. Il quale non riesce neppure a sfuggire a una monotonia che non poco nuoce all'efficacia artistica delle sue opere.

Considera, infatti, Hoffmann la vita ultrasensibile e ultracosciente come una continuazione della vita sensibile e cosciente; logicamente dunque le manifestazioni di quella non possono non essere svariatissime, molteplici al pari di questa. Ed invece a quella maniera che il *Wunderlich* del *Märchen* si esprime sempre con le stesse voci, ricchissime voci, colorite, canore, profumate, ma sempre uguali come le variazioni melodiche d'uno stesso canto, così lo *Spukhaft* dei racconti psicologici-drammatici si manifesta con una uniformità ossessionante. Voi vedete ogni momento Thöre die sich aufsprengen...., finstere verhullte Gestalten die hineintreten...., weisse Kleider...., starre Augen...., Gestalten die spurlos verschwinden...., Haare die sich sträuben...., kalten Angstschweiss auf den Stirnen....; e udite di giorno, di notte, ogni momento leise Tritte...., leise Seufzen...., entsetzliche Jammer...., schreckliche Gelächter...., Klagtöne durch die Luft.... e così via. Come si vede siamo nel convenzionale, nell'artificioso, nel manierato. Lo stesso Hoffmann pare lo avverta e cerchi anche di ripararvi con la ricerca del meraviglioso, del sensazionale, del continuamente nuovo e mutevole, ma sotto questi ripieghi e queste vernici l'artificio appare ancora più evidente.

In realtà l'arte di Hoffmann si esaurì presto; non si era ancora arrestata la ruota della sua fantasia e già l'artista si ripiegava su se medesimo, ricalcava le sue orme, ricopiava se stesso, in una parola si ripeteva. Ciò poteva dipendere in gran parte dalla enorme fortuna con cui, negli ultimi anni, erano accolti i suoi racconti e dalla stragrande popolarità ch'egli s'era acquistato come novellatore estemporaneo. Chè gli editori lo assillavano con pressioni insistenti, tiranniche, mentre nessun riposo gli concedeva la folla degli avidi ascoltatori raccolti nelle taverne di Berlino, dove il poeta passava ormai le notti intere a improvvisare novelle. Cosicchè egli, obbligato a produrre senza posa, non ebbe tempo di perfezionare la sua arte che, negli ultimi racconti, soprattutto, mostra ancor più il difetto della sua disorganicità e disarmonia. Ma non pare dubbio che Hoffmann aveva dato tutto di sè assai prima che la malattia lo costringesse a rifugiarsi nel solitario *Eckfenster*, e che la luce che aveva illuminato le prodigiose visioni del « *Klein Zaches* » e del « *Goldner Topf* » o i tenebrosi abissi degli « *Elixiere* » si era da anni spenta per sempre per la inesauribile fantasia e l'arte innovatrice di questo audacissimo e originalissimo novelliere.

RODOLFO BOTTACCHIARI.

PER LA STORIA DELLA LETTERATURA LATINA

Rinnovansi col volgere degli anni i criteri e la tecnica d'ogni arte. Questa esprime le predilezioni del tempo in cui sorge e fiorisce, e quando essa ha dato i suoi frutti, cede il posto a quella della generazione seguente, che sarà guidata da nuove tendenze, da rinnovati criteri, ed esprimerà visioni e godimenti propri del suo tempo.

Anche la maniera di concepire una storia letteraria si rinnova, dovendo essa rispecchiare ciò che la cultura contemporanea ammira, o non apprezza negli scrittori delle passate età, ciò che nel campo della ricerca e della critica i contemporanei vogliono mantenuto o ripudiato. Ma in tal rinnovarsi non segue il criterio che tiene la moda: i disegnatori del figurino ricercano un taglio d'abito di mezzo secolo addietro, i bellimbusti lo portano a passeggio come una novità, chi non vuol parere un provinciale, scimiotta; si finisce per far l'occhio, e la moda è assicurata. La critica letteraria invece, quando è opera di cervelli che han meditato, che hanno avuto contatto coi capolavori autentici, e vivono la vita dei loro tempi, mantiene ciò che le generazioni passate han prodotto di veramente utile, aggiunge quello che alle presenti piace, nulla svecchiando del passato per solo e semplice amore di pretesa novità, nè avventurandosi al così detto futurismo.

Non così la pensa Vincenzo Ussani, il quale discorrendo di letteratura latina, a proposito del mio volume di *Storia della letteratura latina* (Firenze-Napoli, Perrella, 1921) espose nella *Rivista di Cultura* (15 gennaio 1921) idee, che non sarà privo di utilità pei lettori esaminare e discutere (1).

Non m'indugio a rilevar le lodi che egli profonde all'operosità euristica degli ultimi decenni fra gli studiosi del latino in Italia, di cui fu indice più alto, egli dice, il *Virgilio nel Medio-Evo* del Comparetti: e la constatazione che fa, soffusa d'amarezza, per un altro indice di quella euristica medesima che *isterilì in pura erudizione* nelle *Scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV* del Sabbadini. Che di due opere lodatissime una piaccia all'Ussani, e l'altra no, non è il caso di chiedergli conto e ragione, essendo nel suo pieno diritto di esprimere ammirazione per l'una, e soltanto rispetto per l'altra; ma dal caso particolare egli passa a considerazioni su metodi e maniera di studiare il latino e la sua letteratura; ed in questo campo è aperta la discussione, e i cultori di filologia latina abbiamo il diritto di prender la parola. Egli dice che « non è il Sabbadini che fa paura, ma il continuare incontrastato di un indirizzo che presumendo di coltivare scientificamente il classicismo astrae dalle peculiari ragioni d'essere del classicismo stesso ». Queste peculiari ragioni, egli dice, consistono nel culto dell'idea, e nel saper collocare al dovuto posto i grandi nomi per cui Roma è Roma; e se invece gli studiosi maturi, « *diciamo meglio la totalità degli studiosi maturi* », si lascia prender la mano da quell'altro indirizzo di compor contributi, cataloghi, collezioni, ecc. o allora (il timore è dell'Ussani) *il deplorato decadere degli studi classici non potrebbe farsi che più precipitoso di quello che oggi non paia*.

Si rassicuri il collega Ussani che la totalità degli studiosi maturi non correrà più il pericolo di precipitare nella decadenza, ora che egli ha dato l'allarme! Non si darà, come egli par che voglia, a mandare a memoria l'*Eneide* o l'*Arte Poetica*, « come i nostri padri

(1) Il ritardo nella pubblicazione di questo articolo è dovuto a ragioni editoriali: esso fu scritto appena mi fu noto lo scritto dell'Ussani.

tutti sapevano » perchè avean poco da fare gli antenati nostri, e molto invece ne abbiam noi; e perchè un tale esercizio mnemonico non so a che cosa possa approdare nella ricerca e nel culto dell'idea. Ma anche senza il monito, molti sapevamo che nello studio delle letterature classiche il culto dell'idea non è cosa nuova. Al tempo dei Grammatici alessandrini e di Pergamo, negli scritti di Dionigi, Varrone, Cicerone, Quintiliano, Longino, Svetonio, in quelli degli Umanisti e dei filologi seguenti fino al secolo XVII l'elemento storico volgente all'erudizione, e quello valutativo critico stettero insieme alla rinfusa; ma fin dal principio del secolo scorso in Germania gli studi filologici, e con essi la storia letteraria greca e latina, ebbero assetto sistematico e scientifico. Ed allora, dopo il Wolf, lo studio degli autori classici fu fatto con preponderanza di ricerche storiche e volse all'erudizione, per opera di una schiera di dotti, le cui benemerenze sarebbe stolta arroganza disconoscere e non apprezzare; fu fatto con il contemperamento dello storicismo e della valutazione estetica, auspice Goffredo Hermann, da un'altra schiera non meno insigne e numerosa. E per venire subito ai tempi nostri mi basterà ricordare due autori tedeschi di storie letterarie, giacchè alla storia letteraria volge il nostro parlare: il Ribbeck, il quale ci diede un bel tipo di *Storia della poesia latina*, orientata verso la ricerca dell'idea e così preoccupata di apparire sgombra di erudizione, da escludere del tutto le citazioni e le bibliografie; lo Schanz che non sa fare a meno dell'erudizione critica, e tiene un piede nello storicismo e l'altro nel culto dell'idea.

In Francia fu trattata la critica estetica fin dalla seconda metà del secolo scorso, e il Patin scrisse bei saggi raccolti in due volumi. Le sue *Études sur la Poésie latine* sono brani di lezioni tenute alla Sorbona, e non costituiscono una *Storia della poesia latina*, nè egli pensò diversamente; mentre ora il Plessis nella *Poésie latine*, pur seguendo le tendenze nazionali, non sa fare a meno della parte storica-erudita, perchè volle far la *storia*, e non il saggio critico o una serie di *medaglioni;* ed appunto per ciò tratta dei poeti grandi e piccoli, dei grandissimi e dei piccolissimi.

∴

Dopo ciò veniamo a parlare della storia letteraria latina in Italia. Io non penso che ai nostri giorni sian cominciati nuovi eventi, come scrive l'Ussani, con la pubblicazione della storia di G. A. Amatucci, e della mia. Troppo onore, e troppo torto, poichè subito soggiunge che si tratta di due *tentativi* di storia letteraria. Il lettore permetterà che io discuta i principî su cui fonda il collega Ussani il giudizio suo. Nella Prefazione (pp. V-VI) alla mia Storia, scrissi: « Il contenuto dell'opera è storico ed estetico, e non mi è parso che fossero inconciliabili queste due specie di critica letteraria. Anzi credo tramontato il tempo in cui si trattava la storia letteraria dal punto di vista estetico, ovvero da quello storico, l'uno escludendo l'altro... La biografia, la cronologia, la genesi delle opere sono capitoli essenzialmente storici; la valutazione di esse, per il pensiero, per i problemi morali e sociali che vi sono agitati, per l'arte della parola con cui lo scrittore seppe rivestirli ed esporli, appartiene all'estetica ». L'Ussani, riportate queste mie parole, soggiunge: « Come suole accadere all'inizio di un movimento, questi non sono, mi sembra, concetti troppo chiari. La storia letteraria non può essere concepita che come una serie di valutazioni estetiche, ordinate secondo un disegno, mettiamo, cronologico o di altra specie, e le valutazioni estetiche, in quanto hanno loro base nella osservazione dello stato d'animo dello scrittore motivato dal suo carattere e dalle circostanze della sua vita, si risolvono in giudizi storici. Invece il Curcio assegna la biografia, cioè il carattere di uno scrittore alla storia, i problemi morali e sociali dell'età sua che percuotono su quel carattere suscitandone risonanze d'entusiasmo e di scetticismo, all'estetica! Ora non esiste, no, un doppio punto di vista nella storia letteraria, storico ed estetico; esiste la storia letteraria una e inscindibile ». Questa, dico io, si chiama teoria filosofica, idealistica, risorta a nuova fortuna in questi ultimi anni; e com'è di tutte le teorie filosofiche, sarebbe vana presunzione attendere che venga con unanime consenso accolta, sia pur dalle generazioni future. Le attuali, impregnate come siamo di analisi, non riusciamo anzitutto a capire perchè la

storia letteraria debba ritenersi una e inscindibile, nuovo corpo semplice della chimica filosofico-letteraria. Uno e inscindibile nella sua risultanza, inteso che la parte narrativa dei casi personali di uno scrittore, non costituisca storia letteraria, o l'elenco delle opere, e l'apprezzamento di queste, senza che sian poste in relazione coi casi dello scrittore, col carattere, con l'ambiente storico in cui si formò; ma perfettamente scindibile nelle sue parti.

Nel fatto particolare di una Storia letteraria latina, l'Ussani dovrebbe spiegare e far capire com'essa sia sempre una *serie di valutazioni estetiche,* anche quando lo storico debba discutere ed informare il lettore intorno all'anno controverso in cui nacque o morì uno scrittore, intorno alla sua patria determinabile per indizi od allusioni, quando debba narrare i pochi casi della sua vita a noi noti per accenni dispersi in scrittori medioevali, o in qualche angolo delle sue stesse opere: quando debba ricercare e discutere gl'indizi storici ed antiquari contenuti nei suoi scritti, per dedurne una cronologia, che poi confluisce nel magro racconto biografico! Può l'Ussani dirci che egli non si fermerà nei suoi *medaglioni* su queste inezie, affidandole all'intuizione del lettore, e preferendo egli dar le linee che a lui parranno più essenziali; farà insomma il critico impressionista alla stessa guisa degli impressionisti pittori che fanno consistere l'arte in un richiamo di chi guarda il quadro sopra quella parte del paesaggio o del personaggio che ritengon più degno di nota, o comunque impressionabile e trascurano il resto, riducendolo a pennellate informi. Se saprà farlo, compirà opera pregevole, ma non venga a dirci che l'impressionismo sarà la regola dell'avvenire. Esso è vecchio quanto Adamo; fu il primo passo di tutte le arti bambine, per la mancanza di tecnica evoluta; ai nostri giorni in mano ad un maestro che conosca la tecnica e voglia mostrare di trascurarla, può dar buoni frutti, ma spesso accade che l'impressionismo è accolto con fervore da quegli artisti scioperati, intolleranti di lavoro minuto e paziente, i quali con la giustificazione del metodo intendono liberarsi dalla fatica dei particolari. In filologia quest'indirizzo sarebbe certamente assai comodo. Bandire lo storicismo, far la ribellione e con ciò atteggiarsi ad antesignani di un nuovo indirizzo è presto detto; ma bisognerà pur dire quali saranno le nuove leggi, e che non siano sinonimi di dilettantismo.

I filologi di professione sappiamo che per gli studi superiori, e per le persone colte (escludendo, se piace all'Ussani, i ragazzi di liceo, pei quali si scrivono libri d'altro carattere, come è la storia dell'Amatucci) la Storia letteraria è stata scritta o seguendo le leggi dello storicismo, e quelle dell'estetismo, nella forma del *saggio critico*; ovvero seguendo e contemperando l'uno e l'altro tipo; vedremo fra non molto ciò che di nuovo ha ideato l'Ussani, e come l'abbia attuato.

***

Dalla regola del filosofo all'attuazione dell'artista il tratto non è breve, e questi, anche quando ne accetti il postulato, si riserva libertà di movimento nell'attuarlo. Platone spiegava che per fare una statua d'insuperabile bellezza, bisognava tener fermo nella visione un tipo ideale; ma Fidia e tutti coloro che son venuti di poi, seguaci di lui, ritennero che fosse bene tener dinanzi agli occhi, ben collocato nell'officina, un modello di bellezza umana, per contenere la fantasia e far sì che gli occhi della mente non andassero troppo oltre, come accadde, per citare un esempio, a quei tre scultori che in società idearono e scolpirono il *Gruppo di Laocoonte,* e a quegli altri due, Apollonio e Taurisco di Tralles, autori del noto *Toro farnese.* Quegli artisti credevano di far arte nuova, per l'avvenire, mentre ora per noi sono rappresentanti della decadenza. Le regole dei filosofi hanno per l'arte la stessa efficacia che ha la logica per chi lavora in un gabinetto scientifico, ove non si concepisce ricerca senza macchine o reagenti, pur essendo armati di logica. Per la filologia, macchine e reagenti sono le monografie speciali, le collazioni, le memorie, i prodotti insomma dello storicismo di cui ha paura l'Ussani. Si nutrano pur d'idee gli idealisti; l'arte deve concretar fatti, e dal detto al fatto, dice il vecchio proverbio, c'è gran tratto.

Lo storico di una letteratura, come suggerisce il filosofo, può concepire la biografia di uno scrittore quale un insieme inscindibile dal quadro storico dei tempi in cui visse, dalle

considerazioni sul suo carattere, dalle notizie sulle opere che scrisse con le relative valutazioni critiche, ma deve anche attuare tal concezione. Or le prove fatte nelle precedenti età ed i bisogni della nostra, che c'impongono di far molto cammino in poco tempo, han consigliato di distribuire, raggruppare, fondere in piccoli nuclei facilmente dominabili con la nostra comprensione, tutto il materiale che noi possediamo, biografico-critico, in modo che, disposto avvedutamente, possa il lettore aver grado a grado la visione completa dell'uomo nel tempo in cui visse, della mentalità, del valore delle opere sue. Sulla ripartizione e sul raggruppamento della materia, gli storici che sanno il loro mestiere non discutono più, pur riservandosi ciascuno personale libertà nel suddividere e raggruppare; ma se ora per amor di novità si vuole arzigogolare sul significato della parola *biografia*, per svelarci che essa comprende anche i giudizi sul carattere e sulle opere, per annunziarci che la storia letteraria dell'avvenire non dovrà più distinguere indagine storica da indagine estetica, non avrà poi molta fatica da compiere il nuovo e futuro storico della letteratura latina: tornerà alle biografie di Svetonio. Farà come quel bellimbusto che porta a passeggio un taglio di mezzo secolo fa; il pubblico non è un antiquario, e spesso plaude quanto più è spinta o goffa la linea. Abbiamo visto testè svecchiata in uno studio sulle liriche di Orazio del Pasquali la maniera dei filologi del '700 che a proposito di una variante di Claudiano facevan scorribande su mezza letteratura greca e latina, empiendo centinaia di pagine ed accogliendovi *oves et boves et omnia genera musicorum;* qual meraviglia se vedremo fra non molto riprodotte le *Vite dei Poeti e dei Grammatici illustri* di Svetonio?

***

Con speciale attenzione ha letto l'Ussani i capitoli della mia storia letteraria dedicati a Plauto, ed esprime idee discordi dalle mie. Egli rileva le mie parole: « Fu un danno per l'arte che Plauto si fosse fermato alla palliata, piuttosto che seguire il cammino indicato dai primi sbozzi di arte italica », e contrappone: « Lasciamo stare l'arte (dico arte) italica anteriore a Plauto e lasciamo star che Plauto in realtà la prosegue, ma è proprio questo uno dei quesiti pseudostorici contro la posizione dei quali si ribellava nelle *Ombre d'Occaso* l'Oriani in proposito del Leopardi: altrimenti nato e vissuto, che sarebbe egli diventato? inutile chiederselo; questo è uno dei tanti problemi assurdi nei quali la fantasia si compiace a compromettere la storia ». L'Ussani dovrebbe spiegare e far comprendere in qual modo Plauto proseguiva nelle sue commedie l'*arte italica*. Questa avea creato i personaggi dell'*Atellana*, e dai frammenti di Titinio, Atta, Afranio comprendiamo che trasportava sul teatro la vita popolaresca italica: intrecci, personaggi, bozzetti di vita rustica o provinciale son lì a dimostrarlo. Nelle commedie di Plauto non maschere nè scene di quel genere troviamo; la favola e i personaggi sono derivati dalla palliata greca, o quando inventò di suo, su quell'ambiente greco modellò sempre ed immaginò.

Anche la tecnica della commedia, la via drammatica cioè, la divisione in atti e scene, il cantico, son derivati dalla palliata. Dunque? Sarà bene che l'Ussani spieghi nel suo *medaglione* plautino che cosa intenda per arte italica, o come Plauto l'abbia seguito.

Non c'entra poi il quesito pseudostorico contro cui se la prendeva l'Oriani, con quello che l'Ussani mi attribuisce. Già io non so qual critico serio abbia discorso del Leopardi a quel modo che l'Oriani riprende, ma per occuparmi del fatto mio, è bene sappia il lettore che io feci l'osservazione che Plauto, se avesse seguito la via che poi tenne Afranio, ci avrebbe dato una commedia latina ed italica, mentre ne produsse una che si deve chiamar greca latinizzata. Se questo si chiama quesito pseudostorico, lascio che giudichi il lettore.

L'Ussani dice che io m'*affanno* a scrivere un capitolo sui modelli di Plauto per lavarlo dalla macchia di pigrizia inventiva (da che cosa trasparisce, di grazia, il mio affanno?) e pur riconosco che tal pigrizia è « quasi caratteristica del teatro romano » (p. 356). C'è contradizione? Io ritengo di no, sia perchè quando parlo del *teatro romano* intendo riferirmi oltre che a Plauto, anche a quegli altri comici, quali Nevio, Cecilio, Terenzio, che non ebbero la stessa forza creativa di Plauto e furono veramente pigri d'inventiva comica; sia perchè dico *quasi caratteristica*. D'altra parte l'Ussani non può ignorare che un problema

come questo, della indipendenza inventiva di Plauto, non va affrontato con semplici affermazioni e dinieghi; dinanzi a me, ed ai filologi, stanno memorie, dissertazioni, volumi di critici stranieri, dedicati allo svolgimento della tesi opposta, cioè della dipendenza pedissequa di Plauto dai modelli greci, sia che questi lo dica, sia che lo taccia. Bisognava muoversi guardingo, conoscere gli argomenti contrari, ragionare, e sopra tutto non eccedere, essendo esagerazione la tesi dell'assoluta dipendenza e dovendosi discorrere con misura di quella certa indipendenza che io gli riconosco, ma che non è possibile determinare. Se poi con l'affanno che mi attribuisce vuole insinuare che sfondo una porta aperta, bisogna pur che faccia il nome di chi m'ha preceduto, se ne conosce qualcuno.

* * *

In conclusione l'Ussani ritiene che l'opera mia dimostra l'irrequietezza dell'attuale nostra filologia latina, ma è un tentativo non riuscito; la mèta sarà raggiunta da altri. Egli sentenzia: « Non ha trovato, per me, nelle due opere esaminate, ma troverà in qualche altra: non dico per quella che sto preparando io ». A che pro la modestia formale? Meglio era dir romanamente: « troverà in quella che sto preparando io ». Prenderò per mano il collega di smarrimento G. A. Amatucci, e starò ad attendere che spunti il sole e ci faccia veder la dritta via.

GAETANO CURCIO.

BOTTA E RISPOSTA

Il Curcio che io ho trattato a suo tempo cortesemente, ingrossa, nel rispondere, la voce. Ma io sono abbastanza sereno per attribuirlo al senso di vita e di verità che è in ciò che io penso e scrivo, e sarà da altri, se non da me, tradotto in atto, appunto perchè è la verità e la vita. *Tu te fâches, tu as tort.*

Il Curcio aveva scritto nella prefazione alla sua storia: « Il contenuto dell'opera è storico ed estetico, e non mi è parso che fossero inconciliabili queste due specie di critica letteraria. Anzi credo tramontato il tempo in cui si trattava la storia letteraria dal punto di vista estetico, ovvero da quello storico escludendo l'altro... La biografia, la cronologia, la genesi delle opere son capitoli essenzialmente storici; la valutazione di esse per il pensiero, per i problemi morali e sociali che vi sono agitati, per l'arte della parola con cui lo scrittore seppe rivestirli ed esporli, appartiene all'estetica » (pp. V-VI). E io presi atto con compiacimento della ricomparsa del *punto di vista* estetico in una trattazione di storia letteraria dopo tanto beffardo pseudo-storicismo. Ma dissi anche che bisogna arditamente procedere su questa via e giungere a considerare la storia letteraria (*Kunstgeschichte*, non *Kulturgeschichte*) per quello che essa è, cioè « una serie di valutazioni estetiche » le quali « in quanto hanno loro base nella osservazione dello stato d'animo dello scrittore, motivato dal suo carattere e dalle circostanze della sua vita, si risolvono in giudizi storici ». (*Rivista di Cultura*, Anno II, vol. III, pp. 6-7). La differenza dunque tra noi è questa: che io nego al dato bruto il diritto di cittadinanza nella storia letteraria, lo consento a quei dati eruditi, non dico storici, che servono a illuminarci nella valutazione estetica, la quale è il solo fine della storia letteraria, la storia, cioè, dell'espressione che in una data lingua fu raggiunta dallo spirito creativo e poetico. Nego dunque al dato erudito un valore in sè, gliene riconosco uno subordinato, e di questa possibilità di subordinazione vorrei fare criterio di scelta tra i dati bruti. Impressionismo? adesione a teorie filosofiche, idealistiche, risorte a nuova fortuna in questi ultimi anni? Non monta e non è vero, almeno così assolutamente. Io e il Curcio saremo stati bambini, quando Arturo Graf nelle sue *Considerazioni intorno alla storia letteraria* (*Rivista di filologia classica* V, 1877, pag. 36 seg.)

scriveva: « Certo, la precisione è sempre da ricercare, e l'esattezza cronologica è negli studi storici di capitale importanza; ma il discutere senza fine su minuzie che non rilevano, e che ad altro non servono salvo che a pascere una vacua erudizione; ma lo accapigliarsi come spesso accade tra letterati, per un dubbio che sorge circa l'anno in cui nacque o morì il tale o tal altro scrittore, o in cui fu stampato il tal o il tal altro libro, non solo credo che sia inutile alla storia letteraria, ma stimo ancora che le torni di nocumento e d'impaccio ». E il Graf che aveva una buona conoscenza degli studi tedeschi (udite, udite!) si faceva forte, nella esposizione di queste idee, proprio dell'autorità del Wolf, di lá dal quale, secondo il Curcio, io vorrei risalire ai grammatici alessandrini e pergameni, a Dionigi, Varrone, Cicerone, ecc.: « A che giova, per esempio, il sapere che Catone visse negli anni di Roma 559, o che Terenzio fece rappresentare l'Andria l'anno 388, se in rammentar questi numeri ad altro non si pensa che a questi numeri? » (Traduzione del Graf; ivi pag. 390). Pare così che anche il Wolf, sistematore scientifico ecc., pensasse che nella storia letteraria non si devono accogliere quei dati, che non sono capaci di far pensare ad altro che a se stessi. E non mi trovo in disaccordo con lui io che di Lucullo non vorrei si narrasse per disteso la biografia, come ha fatto il Curcio, e non l'ha fatto solo per Lucullo (1), per venire a concludere che non se ne hanno gli scritti (*Rivista di Cultura*, ivi, pag. 10). Che se di ogni nome anche men significativo il quale ci si pari dinanzi nella storia letteraria, noi dovessimo perderci dietro i particolari della biografia, della cronologia, ecc., insignificanti all'assunto nostro della critica d'arte, chi sa mai quante pagine si dovrebbero scrivere su Cesare prima di arrivare ai Commentari che soli interessano a noi!

***

E veniamo a Plauto, chè le mie parole in proposito sono state pel Curcio, pur nella loro misura, di forte agrume. Aveva scritto il Curcio: « Fu un danno per l'arte che Plauto si fosse fermato alla palliata, piuttosto che seguire il cammino indicato dai primi sbozzi d'arte italica » (p. 13). Io dissi (l. c., p. 7) che questo ragionare equivale alla posizione di un quesito pseudostorico e, con le parole dell'Oriani in proposito del Leopardi « uno dei tanti problemi assurdi, nei quali la fantasia si compiace a compromettere la storia ». Se ci facciamo un'immagine di Plauto non falsa come quella di un *homme de lettres* che di proposito abbia voluto trarre la commedia greca sul palcoscenico romano, ma la vera, quella di un artista venuto fuori da un mezzo che era quello che era, cioè nel quale l'ellenismo era entrato a far parte della vita stessa spirituale della nazione, non qual esteriore superstruttura, ma qual elemento costitutivo e vitale, è chiaro che Plauto ha creato quel teatro che solo poteva creare — quello e non altro, e che è ozioso il chiedersi qual teatro egli avrebbe creato, se il mezzo da cui usciva, fosse stato diverso. Il cristianesimo, per fare esempi grossi, è diventato in Italia cattolicesimo romano, perchè vi si incontrò e mischiò con quella civiltà che il Gioberti chiamò italo-greca. Che sarebbe diventato se ve ne avesse incontrata un'altra? Il Rinascimento, cioè il risorto spirito italo-greco, per continuare a parlare giobertianamente, informò di se la letteratura italiana, dandole nei secoli soprattutto decimoquinto, decimosesto, decimosettimo, un'impronta classica o classicistica; furono soffocate le sacre rappresentazioni, l'epopea dai cantari romanzeschi volse all'esempio virgiliano. Che sarebbe avvenuto, se il lievito classico non avesse fermentato negli animi della gente nostra? Ora problemi di questo genere, compreso quello del teatro che avrebbe potuto creare Plauto, in luogo di quello che effettivamente creò, sono problemi inutili, quesiti, ripeto, pseudostorici che si possono risolvere a capriccio nelle più svariate guise, e fa meraviglia il vederli posti da scrittori che fanno, come fa il Curcio, professione di positivismo letterario. Bene una volta il Ceci: « Già l'ardore col quale Roma accoglie la nuova radiosa civiltà greca, ci dice come il genio romano non fosse ottuso o tardo alle grazie della poesia, alle profondità del pensiero storico e morale » (*La*

(1) Il capitolo XXIX è, per esempio, destinato a scrittori, oratori e giuristi, di cui non si ha nessun frammento.

Cultura XXVI, 1907, col. 229). Or di questo ardore che rifondeva in una vita sola e nuova l'adolescente vigorosa barbarie romana e l'invecchiata civiltà greca, di questo ardore parla quanto sappiamo di quel remoto passato romano: nè importa che io qui ricordi il circolo degli Scipioni che ospitava Polibio e Panezio e la musa di Terenzio o quella di Lucilio che poetava *Canusini more bilinguis*. Così Plauto nell'originalità del suo ingegno ricreò latina e italica la commedia greca: *monumentum aere perennius*. O noi diremo che lo Chaucer non è originale, perchè ha fatto vendemmia in tutti i vigneti della antica letteratura italiana? o che non è originale il Corneille, perchè egli stesso confessa di avere nella sua *Mort de Pompée* tradotto trecento versi di Lucano?

***

Ma il Curcio non arriva a liberarsi dal preconcetto storicistico, che la ricerca delle fonti scambiò per storia letteraria e anche oggi scrive: « L'Ussani dovrebbe spiegare e far comprendere in qual modo Plauto proseguiva nelle sue commedie l'*arte italica*. Questa aveva creato i personaggi dell'Atellana e dai frammenti di Titinio, Atta, Afranio comprendiamo che trasportava sul teatro la vita popolaresca italica: intrecci, personaggi, bozzetti di vita rustica o provinciale son lì a dimostrarlo. Nelle commedie di Plauto non maschere nè scene di quel genere troviamo; la favola e i personaggi sono derivati dalla palliata (*sic*) greca, o quando inventò di suo, su quell'ambiente greco modellò ed immaginò. Anche la tecnica della commedia, la via (*sic*) drammatica cioè la divisione in atti e scene, il cantico (*sic*), son derivati dalla palliata... io feci l'osservazione che Plauto, *se avesse seguito la via che poi tenne Afranio, ci avrebbe dato una commedia latina ed italica*, mentre ne produsse una che si deve chiamar greco-latinizzata. Se questo si chiama quesito pseudostorico, lascio che giudichi il lettore ».

Lascio anche io al lettore il giudizio su questa pervicacia in un grave errore metodico nel quale il Curcio è incorso anche altre volte nel libro suo (1) e confermo per mia parte che Plauto proseguì nelle sue commedie l'arte italica, per quel valore relativo che alla parola di arte si può riconoscere nella espressione italica del comico sul teatro prima di Plauto. Che non ci siano in Plauto maschere come nell'Atellana e la scena delle sue commedie sia in città greche, questo non importa che sia meno italica e romana la vita ritratta attraverso un cervello latino tanto originale e potente che la sua visione fatta lingua doveva divenire sinonimo di pura latinità: vita italica, s'intende, e romana, di quella italicità che era di allora, la quale assorbitrice avida di ellenismo trovava il suo maggior sollazzo nei teatri alla rappresentazione di una commedia di Menandro e di Filemone, e di quella romanità che nelle case dei grandi amava atteggiarsi nelle forme dell'urbanità attica. (2) Tutti sanno come i personaggi di un poeta, come quelli di qualsiasi artefice di qualsiasi altra arte, se pur egli muova da un modello storico, in quanto egli li trasforma divinamente a sua immagine e somiglianza, riescono in certo senso suoi contemporanei e suoi connazionali. È in fondo questa la ragione del biasimo che al romanzo storico e in genere ai componimenti misti di storia e di invenzione moveva il Manzoni: e che chi pensasse come lui potrebbe benissimo estendere a Plauto il quale ritraendo la vita greca la faceva italica e romana, con un processo involontario analogo a quello che è nelle rievocazioni di fatti e di costumi nei romanzi ideati dallo Scott.

---

(1) Per esempio, a p. 276, in proposito degli Annali di Ennio: « Se i poeti greci avessero potuto assistere a guerre come la Pirrica, la prima e la seconda Punica, non si sarebbero rivolti alle leggende per aver materia di epopea ». Dove, oltre il solito problema pseudostorico, vediamo negata all'arte (o Romain Rolland, o Anatole France!) la libertà, sia pure empia, di porsi *au dessus de la mêlée*. Ma Paniaside in piene guerre mediche scriveva l'Eraclea; Antimaco la Tebaide, mentre la battaglia di Egospotami segnava il trapasso dell'egemonia da Atene a Sparta; Pindaro si trasse addosso i rimproveri di Polibio per aver consigliato ai Tebani la neutralità nella lotta tra Greci e Persiani.

(2) Cf. C. O. Müller. *Storia della letteratura della Grecia antica*. Traduzione di D. Capellina. Vol. III p. 50.

Spolveriamo invece qualche vecchio archetipo, per esempio quel libro così pieno di buon gusto che è la *Letteratura latina* di Enrico Bindi. Dice il vecchio monsignore: « Però. imitando i Greci, egli nol fece colla timidità e accuratezza dello scolaro; ma quasi egli ci scherzò d'attorno, gettandosi alla scapestrata sulle spalle il loro pallio, senza curarsi che, di sotto ad esso, gli scappasse fuori da ogni parte la toga romana » (p. 133) e più oltre « questa sua o negligenza o studio di non comparire conpiutamente greco, fa credere ch'egli avesse ben inteso l'intento del teatro comico, ch'è d'esser nazionale ». Ecco dunque perchè io dissi che il Curcio s'*affanna* a lavar Plauto dalla macchia di pigrizia come egli dice, inventiva (diceva il Leo: fantasia passiva). Egli, discutendo per più pagine delle relazioni tra le favole plautine e i modelli de' loro intrecci che noi non conosciamo, avviluppa inutilmente una matassa che non è capace di strigare « mancando il termine di confronto che è il patrimonio comico greco » (p. 247). Il Bindi, pur senza disporre delle *Plautinische Forschungen* del Leo, e supponendo quindi, su la base degli argomenti e dei prologhi, tra Plauto e il teatro greco relazioni più strette di quelle che si veggano oggi dopo la scoperta dei papiri menandrei, e pur essendo vittima del preconcetto moralistico che contrassegna tutta la storiografia letteraria e non letteraria del tempo suo, il Bindi sapeva che « il ridicolo della commedia non iscaturisce solamente dai caratteri, e nemmeno da' soli motti arguti e faceti ch'ella suole scoccare. ma molto più da quel continuo brio e vivezza che scintilla dal vario implicarsi e svolgersi dell'azione. dagli stridenti contrasti, dalle inattese uscite e dai vezzi nativi del dialogo » (p. 8). Così passava comodamente per la porta che il Curcio non ha veduta, scambiando l'arte con la tecnica e cacciandosi in un corridoio senza uscita. Giacchè è proprio così. Quando il comico della vita riesce a farsi arte, l'arte, e non sono idee solo mie, non sta, mettiamo. negli espedienti tradizionali del travestimento o dell'agnizione e nella divisione in atti e nel cantico che del resto non è documentato nella commedia nuova dei Greci, sì nell'infinito riso onde palpita la nuova creazione. E che per questo suo diffuso riso, giocondo e rumoroso, il melodramma comico di Plauto si riallacci all'arte buffa (chiamiamola pur arte) indigena più che ai suoi modelli letterari esotici, risulta da quanto ci avanza delle Atellane e dei mimi e, se Dio vuole, delle togate. Appena occorre ricordare le grassoccerie farsesche dell'epilogo della *Casina* che pur risalirebbe a un esemplare di Difilo e il mal umore che mettevano addosso ad Orazio quei mangioni di parassiti plautini per la loro somiglianza col Dossenno dell'Atellana, e quei sali troppo frizzanti per lui, uomo di corte, che piacevano invece a Cicerone: *non Attici sed salsiores quam illi Atticorum Romani veteres atque urbani sales* (*Fam.*, 18. 15. 2).

***

Ecco dunque la ragione d'arte, per la quale io son convinto dell'originalità di Plauto, e non mi scoterebbe dalla mia convinzione la scoperta, non mai fatta, di una commedia greca che presentasse precisamente la medesima favola di una commedia plautina. Bisognerebbe per scuotermi che nel nuovo trovato apparisse non la medesima favola plautina, ma la medesima plautina diavoleria: così come la bizzarra originalità di Apuleio non è in nulla diminuita dal confronto del *Lucio o l'asino* pervenuto a noi tra gli scritti di Luciano: dato e non concesso che quello scritto sia anteriore alle *Metamorfosi* o che ambedue risalgano a un esemplare comune. Chè l'originalità di uno scrittore non è questione, no, di reminiscenze e di fonti; ma sì del modo come nell'interno suo spontaneo travaglio da l'urto quasi di quelle fonti tra loro e altri svariati motivi balzò la scintilla a suscitare la fiamma di una vita nuova che non è la ripetizione di nessuna vita antica e a sua volta non si ripeterà più. Il Curcio è afilosofo e non è il caso con lui di citare filosofi, soprattutto idealisti. Ma l'altra volta io gli avevo citato in proposito le autorità del Petrarca e del Goethe. Queste autorità non hanno fatto presa su lui. Gli citerò questa volta il Baudelaire: « Dans l'ordre poétique et artistique, tout révélateur a rarement un précurseur. Toute floraison est spontanée, individuelle... L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres oeuvres. Il ne cautionne que lui-même.

Il meurt sans enfants. Il a été son roi, son prêtre et son Dieu » (1). E potrei richiamare alla memoria sua e d'altri che questa concezione autonoma e individuale dell'artista ha idealizzata Riccardo Wagner nella figura del protagonista dei suoi *Maestri cantori*, il quale, pur avendo imparato la tecnica dell'arte nella bottega di Hans Sachs, rifiuta la catena simbolica che lo inscriverebbe alla corporazione, e, se poi l'accetta, l'accetta come successore, non come continuatore, del vecchio stile.

Proprio così. Quando un vero artista, un *révélateur*, appare antico, egli è nuovo: egli a parlare con proprietà non facilmente osservabile sempre, non continua, no, ma succede... Come nella corsa dei lampadofori, i poeti, i veri poeti si consegnano la fiaccola della vita: *vitai lampada tradunt* e la fiaccola diventa di colui che la stringe in quel l'ora nel pugno suo.

***

Per le su esposte ragioni io l'altra volta dicevo che al futuro storico della letteratura latina, se vorrà esserne critico giusto, converrà assumere questo canone fondamentale dell'opera sua: che nessuna limitazione di originalità o di merito può venire alla letteratura latina dalla nuova trattazione che in Latino sia stata fatta di temi trattati prima dai Greci (*Rivista di Cultura*, l. c., p. 9). E al Curcio ho dato lode di aver felicemente capovolto il famoso detto di Orazio: *Graecia capta ferum victorem cepit.*

Se non che un principio non si colloca, omaggio più o meno consapevole, nella prima fronte di un libro come un francobollo all'esterno di una busta: si deve essere un atto di fede che si propaghi coerente attraverso l'opera tutta. Invece il Curcio, dopo una introduzione, dove quel principio di originalità è affermato, ha tirato innanzi con incertezza della quale il suo procedimento nel giudicare di Plauto è chiarissimo esempio. E come non ha saputo tener saldo quel principio, così non ha saputo tenerne saldo alcun altro, se pur non si voglia gabellar come tale un'astiosa tedescofobia scambiata per quel senso di autonomia nazionale negli studi, che da troppi e troppo prima della guerra dimenticato, durante la guerra e dipoi è stato ed è troppo e da troppi ad ogni passo ostentato. A dritto e anche a rovescio.

VINCENZO USSANI.

(1) Cf. G. SAVIOTTI, *Charles Baudelaire, critico*, p. 8. Similmente a p. 113 dei *Propos* d'ANATOLE FRANCE *recueillis par* PAUL GSELL (Parigi, Grasset, 1922) leggo nei rispetti dei grandi scrittori: *Rarement, la matière première leur appartient. Ils l'empruntent et ne font qu'y donner un tour nouveau.*

A PROPOSITO DI ALCUNE DERIVAZIONI
NELLE POESIE DI G. PASCOLI

Nella *Critica* del 20 novembre 1921, alle pagine 353-354, lo Zacchetti indica come «minuta imitazione» di un passo aleardiano *Il transito* di G. Pascoli (*Primi Poemetti*, p. 171). A proposito del quale raffronto egli osserva che « il Pascoli non aggiunge proprio nulla: carica un po' più le tinte e copia il quadro polare dell'Aleardi, collocandovi il cigno con le stesse precise linee dell'Aleardi »; e, dopo aver trascritto i passi dei due poeti, conclude: « Ma forse, per questo secondo passo, io sono stato troppo moderato nell' indicare i versi dell'A. come una fonte di imitazione. Mi accorgo meglio, a trascrizione finita, che siamo qui di fronte a un vero plagio; poichè vi è identità di argomento, identità nella tavolozza dei colori e nella gamma dei suoni, identità di rappresentazione fantastica. Prego riconfrontare nei più minuti particolari ».

Un particolare tutt'altro che trascurabile è che nella poesia dell'Aleardi si parla di tutta « la battagliera stirpe dei cigni », mentre, nella pascoliana, d' un cigno solo: il che varrebbe a far non poco differente, nei due casi,... la gamma dei suoni; se mai, sarebbe stato più proprio ravvicinare questo passo di *Andrée* (*Odi e Inni*, p. 125)

Allor, sott'esso, grave sonò l' inno
  degli iperborei sacri cigni: un lento
  interrotto d' ignote arpe tintinno;
  un rintocco lontano, ermo tra il vento,
  di campane; un serrarsi arduo di porte
  grandi, con chiaro clangere d'argento.
  . . . .
  ... già moriva l' inno dello stuolo
  sacro in un canto tremulo di tomba.

Ma io non farei questione di uno o di più cigni, se proprio nel *Cigno morente* (*The dying Swan*) del Tennyson non trovassi un parente del cigno pascoliano più stretto di quel che non sia l' ingombrante legione dei cigni aleardiani. Prego, a mia volta, lo Zacchetti di riconfrontare nei più minuti particolari le due poesie. Il paesaggio è l' istesso: la « pianura erbosa, selvaggia e nuda », ecc. (1), del Tennyson, meglio del vago paesaggio aleardiano, corrisponde alle « lame » del Pascoli; e, meglio che nei « bianchi monti » indicati incidentalmente dall'Aleardi, si ritroveranno le « grandi montagne d'un eterno gelo » che « pontano sovra il lastrico del mare » in

Vette azzurre sorgevano nella lontananza
  e bianche contro il cielo d'un bianco glaciale
  raggiavano le loro corone di nevi (2).

Quanto alla gamma dei suoni, altro che la imprecisa « metallica nota » dell'Aleardi troviamo nel Tennyson!

---

(1) The plain was grassy, wild and bare, ecc.
(2) Some blue peaks in the distance rose,
  And white against the cold-white sky.
  Shone out their crowning snows.

dapprima all'orecchio
il gorgheggio era basso e pieno e chiaro:
. . . .
ma ecco che la sua solenne voce di giubilo
con una strana e molteplice musica
erompeva in un cantico libero e audace;
come quando un popolo possente tripudia
con tibie, *cembali ed arpe* d'oro... (1)

Il Pascoli:

In mezzo delle lame
rombano le sue voci lunghe e chiare.
come percossi *cembali* di rame.
. . . .
Come *arpe* qua e là tocche. il metallo
di quella voce tintina.

Di veramente comune con i cigni dell'Aleardi il pascoliano non avrebbe che il migrare « in mezzo a boreali aurore ». Ma era proprio necessario ricordarsi del debole accenno all'aurora boreale che è nell'Aleardi, per immaginare la fastosa meteora che si spiega nelle terzine quinta e sesta?

Si è più volte accennato a certe affinità tra la poesia del Pascoli e quella del Tennyson: e lo Zacchetti non farebbe male a dedicare un capitolo a raffronti specifici, come potrebb'essere quello ora accennato, o questo tra *Il Fringuello cieco* (*Canti di Castelvecchio*, p. 103) e un passo di *Maud*, XXII, del Tennyson. Nella poesia del Tennyson i fiori sospirano alla venuta dell'aurora e della bella donna attesa nel giardino dall'amante, la quale sarà come un sole pei fiori:

È caduta una splendida lacrima
dal fior di passione al cancello.
Essa sta venendo, la mia colomba, la mia cara:
essa sta venendo, la vita mia, il fato mio:
la rosa rossa esclama: « Essa è vicina, essa è vicina! »,
e la rosa bianca piange: « Essa ritarda »;
il fiorcappuccio ascolta: « Io l'odo, io l'odo »:
e il giglio sussurra: « Io attendo » (2).

Il Pascoli:

Il sole!... Ogni alba nella macchia,
ogni mattina per il brolo,
« Ci sarà? » chiedea la cornacchia;
« Non c'è più! » gemea l'assïolo;
e cantava già l'usignolo:
« Addio addio dio dio dio dio... »

---

(1) at first to the ear
The warble was low, and full and clear;
. . . .
But anon her awful jubilant voice,
With a music strange and manifold,
Flow'd forth on a carol free and bold:
As when a mighty people rejoice
With shawms, and with cymbals, and harps of gold.

(2) There has fallen a splendid tear
From the passion-flower at the gate.
She is coming, my dove, my dear;
She is coming, my life, my fate;
The red rose cries, « She is near, she is near »:
And the white rose weeps, « She is late »;
The larkspur listens, « I hear, I hear »:
And the lily whispers, « I wait ».

Ma la lodola su dal grano
saliva a vedere ove fosse.
. . . .
E, scesa al solco donde mosse,
trillava: « C'è, c'è, lode a Dio! »

« Finch... finchè non vedo, non credo
però dicevo a quando a quando.
Il merlo fischiava « Io lo vedo »;
l'usignolo zittìa spiando.
Poi cantava gracile e blando:
« Anch'io anch'io chio chio chio chio... ».

Questo raffronto, più convincente per chi abbia modo di riscontrare l'affinità ritmica col passo del Tennyson, è tuttavia molto vago e ipotetico, non più, però, di quelli che lo Zacchetti suol fare. E, dal momento che siamo su un terreno di reminiscenze, quell'« Addio addio dio dio dio dio » messo in bocca all'usignolo mi fa ripensare a un verso della traduzione della *Sepmaine* del Du Bartas fatta da Ferrante Guisone (citato da Guido Mazzoni nello studio che precede il secondo volume delle *Opere minori in versi* del Tasso, Bologna 1891, pag. XXIV):

La gentile Alodetta, tirelira
Dolce cantando, trahe dal petto irato
L'ira, e, tirelirando, verso il Cielo
Pronta, con le destr'ale il volo prende:
Poi, ripiegandol verso noi, veloce,
A dio dio, a die dio, dirne desia.

MARIO PRAZ.

RECENSIONI

U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die Ilias und Homer*. Zweite unveränderte Auflage. Berlin, Weidmann, 1920, pp. 523.

E. DRERUP, *Das Homerproblem in der Gegenwart* (= *Homerische Poetik* herausgegeben von E. Drerup, I. Band). Selbstverlag des Herausgebers, Würzburg 1921, pp. XVI - 512.

F. STÜRMER, *Die Rhapsodien der Odyssee* (= *Homerische Poetik herausg.* von E. Drerup, III. Bd.). Würzburg 1921, pp. XII - 632.

J. A. SCOTT, *The Unity of Homer*. The University of California Press, Berkeley, California, 1921, pp. 275.

Ci limitiamo a un semplice annunzio di queste opere, di cui avremo agio di discorrere a lungo riprendendo fra poco la serie dei nostri articoli omerici iniziata già nella vecchia *Cultura* fondata dal Bonghi.

Il volume del Wilamowitz fu composto e pubblicato durante la guerra. La prima edizione è del 1916. Ma è ancora tra le novità, non per la nuova data impressa dall'editore sulla copertina, bensì per la sorte generalmente toccata alla produzione scientifica tedesca posteriore al 1914. Essa è stata poco accessibile e poco discussa.

Il Drerup (di cui molti in Italia hanno letto il volume *Omero*, tradotto dal Cinquini e dal Grimod), giunto attraverso i suoi lunghi studi alla conclusione che i poemi omerici vanno considerati come opera d'arte, ha concepito il disegno di un lavoro scientifico interamente dedicato a siffatta analisi estetica. Il primo volume ora pubblicato è una introduzione storico-critica, in cui sono riassunte e discusse tutte le vicende della così detta «questione omerica», e, dimostrato l'errore fondamentale di metodo da cui essa partiva, si pongono le basi del nuovo modo di studiare Omero. Questo modo si vede in atto nel volume dello Stürmer, assunto dal Drerup come suo collaboratore, mentre egli stesso prepara il volume sull'*Iliade*, che speriamo venga presto alla luce.

Lo Scott raccoglie in un volume una serie di letture su Omero. Egli è un convinto unitario, e non solo si accorda in massima parte col Drerup, ma mostra come si possa praticamente giovare alla conoscenza del vero Omero, ch'è poi quello dell'antica tradizione.

Tutte e tre queste pubblicazioni hanno in comune l'entusiasmo per il poeta geniale. Anche il Wilamowitz, che pure rimane con un piede tra i rovi e gli sterpi della vecchia bandita filologica, dice di avere scoperto Omero durante la guerra, e non manca di dare fendenti e stoccate ai suoi antichi e nuovi colleghi che ce l'avevano fatto perdere di vista.

La guerra ha influito sui due autori tedeschi, come essi stessi dichiarano. In che senso, vedremo poi.

N. F.

Il Codice Landiano della Divina Commedia. Prefazione di A. BALSAMO ed introduzione di G. BERTONI — Firenze, Olschki, 1921.

La poderosa edizione fotomeccanica del codice Landiano della D. C. con cui l'editore Olschki ha inteso di celebrare degnamente il centenario dantesco, è accompagnata da una sobria prefazione di A. Balsamo, e da uno studio introduttivo di G. Bertoni. Con maggiore serietà di metodo ed acutezza di critica di quanti l'avevano preceduto, il B. ha saputo mettere in evidenza la genesi e la formazione del cod. Piacentino 130, che, per essere stato donato dal marchese Ferdinando Landi (1778-1853) alla sua città natale, viene comunemente chiamato Landiano.

Il manoscritto, il più vetusto dei codici datati della Divina Commedia, fu fatto trascrivere da Beccario Beccaria, che, dopo aver sostenuto importanti podesterie, nel 1336 a Genova, affidò a certo Antonio da Fermo, donzello forse della sua famiglia podestarile, l'incarico di esemplarlo. Il Codice non offre sfarzo di colori e di miniature sgargianti; e, malgrado certe lieve divergenze di grafia dalla c. 17ª alla 103ª, fu tutto trascritto, come

dimostra sagacemente il Bertoni, dalla stessa mano. Tale ipotesi, oltre che da un'identica educazione calligrafica, è confermata dalla costanza con cui nella prima e nella seconda parte si ripetono certe peculiarità dialettali centro-meridionali.

Ciò che conferisce il massimo interesse a questo codice è il numero rilevante di raschiature, correzioni, e sostituzioni, che provano con quanta cura il Beccaria volesse prepararsi una buona lezione sicura e precisa. Prescindendo da questa revisione, la primitiva lezione del codice landiano deriva da un modello della stessa famiglia dei codici strozziani, e, talvolta, degli ascendenti o di uno degli ascendenti del codice barberiniano laur.-gadd. pl. XC, sup. 125.

Talvolta presenta lezioni originalissime, egualmente lontane dai codici strozziani e dagli altri codici fiorentini. Si deduce da ciò che « questo perduto modello rappresentava una tradizione, che, più o meno pura, si collocava a fianco delle più antiche; donde viene una bella innegabile dignità al testo primitivo del landiano ».

Le correzioni e le rasure, rilevate con somma diligenza dal B., sono numerosissime, nè si conosce un codice che, contenendole tutte, possa essere identificato per il modello tenuto sott'occhi dal revisore. Onde è ovvio concludere che la revisione fu condotta con la scorta di più manoscritti e che, perciò, « il codice landiano potrebbe rappresentare il più antico ed interessante tentativo di critica della D. C. ».

CAMILLO GUERRIERI CROCETTI.

ENRICO THOVEZ. *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte.* Torino-Genova, Lattes, 1921, pp. 386, L. 14.

Il determinare la linea d'insieme, il nesso ideale di questi saggi di critica d'arte non è cosa che presenti vere difficoltà. Qualcuna solo deriva da certe contradizioni, talora magari spiegabili come svolgimenti del pensiero dell'A. se si pensi alla diversità di tempo in cui i singoli saggi furono scritti. Esaltare, ad esempio, un'opera pittorica perchè simile ad una fotografia nell'esattezza con cui riproduce la natura (pp. 14, 19, 37) e poi convenire che la deformazione lirica è sempre esistita (p. 312) e che « senza emozione non c'è (e non ci dovrebbe essere), arte e l'emozione, sia in poesia, in pittura, in scultura, dilata le proporzioni delle cose e dei sentimenti », non solo, ma che l'emozione « è il carattere per cui l'arte si differenzia dalla riproduzione meccanica della realtà » è segno, nella migliore ipotesi, di una evoluzione di pensiero che non si sa bene dove potrebbe condurre.

Tuttavia il motivo critico fondamentale è ben agevole a vedersi qual sia: una continua professione di realismo, di oggettivismo, una cieca fede nel credere che la potenza dell'artista consista nell'imitazione fedele della natura, intesa nel senso più intellettualistico: « perchè nell'imitazione della natura... rimane la base *incrollabile* dell'arte » (p. 353).

Ora quando uno è ben convinto di ciò e si trova dinnanzi ad un'opera pittorica che nel suo insieme gli sembra risultare « di un'esattezza assoluta, quale non si era vista prima della *fotografia* » (p. 14) e tale che il suo disegno sia il più perfetto che si sia visto mai e di « un'esattezza quale sembrava impossibile prima della invenzione della *fotografia* » è ben naturale che nell'entusiasmo di tale scoperta chiami i paesaggi di Leonardo « bizzarre e macchinose fantasie romantiche », quelli « pur mirabili » di Benozzo « ingenue figurazioni infantili », « di cartapesta » quelli di Masolino, gli sfondi di Giorgione « riflessi accademici », Claude Lorrain « un manierista », Corot, Turner « impressionisti imperfetti »; è ben naturale che dica che nè Ghirlandaio, nè Mantegna, nè Bellini, nè Giorgione ebbero mai un sospetto della verità rivelata dal suo autore e chiami Ruysdael, Hobbema, Gainsborough, Constable « manieristi accademici in confronto » (pagine 16, 39).

Qui veramente pare che manchi in parte quel « buon senso » che altre volte sta tanto a cuore all'A.

Data la tendenza al naturalismo, si comprende l'esaltazione dei fiamminghi, perfino al disopra della nostra divina Rinascenza. Si comprende ugualmente come i fiamminghi stessi siano considerati come riproduttori del vero sì che « quei brutti uomini dalla testa piatta e dalle facce volgari; quelle donne col capo rotondo come una zucca, dal ventre gonfio e dalle gambe magre » che essi dipinsero non siano da spiegarsi se non pensando a « quella razza anatomicamente infelice » che essi « dipinsero qual'era » (p. 41).

Con analogo determinismo l'A. considera l'insidia che la montagna tende, col suo fascino sensuale indistinto, ai pittori che la vogliono riprodurre; considera, tra l'altro, l'allungamento inverosimile dei corpi dipinti dal Greco come un effetto causato dalla natura greco-bizantina dell'artista, dimenticando che simili allungamenti di corpi li troviamo in molti altri pittori della tarda Rinascenza, come, ad esempio, negli Zuccari, che non eran certo greco-bizantini.

Non solo l'A. crede fermamente nella pura *natura* che l'artista riproduce, ma ha fede non minore, e logicamente, nel cosidetto *bello di natura*: «la natura è bella e commuove poeticamente quanto e talora più che l'arte» (p. 91). Figurarsi quindi l'impeto col quale egli si scaglia a sentir dire che «la natura è stupida di fronte all'arte..... è muta se l'uomo non la fa parlare»! Tuttavia pare che egli non abbia ben compreso di quale natura parli il Croce, se ritiene ingenuamente che la gioia innanzi a un paesaggio sia determinata da quella natura (oggetto) che è muta per definizione.

La posizione di astratto oggettivismo dell'A. lo porta d'altra parte, per necessità logica, a comprendere, sia pure negativamente, l'astratto soggettivismo che ha tanto inquinato l'arte e la critica contemporanea facendo consistere l'espressione dell'artista in ogni cerebralità arbitraria.

Anche la manìa per il cosiddetto puro lirismo, una volta che questo è stato oggetto di un vero e proprio programma astratto e intellettualistico, ha prodotto danni profondi; la causa non è nel lirismo, che sincero e quasi religioso è fonte di arte verace, ma nell'averne fatto un programma, un credo di scuola per *épater* il solito *bourgeois*. Certo il voler fare dell'arte a programma radicale astratto è stato uno dei segni più manifesti di esaurimento artistico. Nel secolo passato e negli inizi del presente ciò ha prodotto un senso di ricerca inappagata, ha prodotto quel susseguirsi delle mode più disparate e in contrasto che l'A. esprime (pp. 166 segg.) con ironia incomparabile. Lo stesso pittore che dipinge a pochi anni di distanza cose profondamente in contrasto, lo stesso critico che bestemmia atrocemente ciò che dianzi poneva sugli altari (pp. 346 segg.), lo stesso pittore di moda esaltato contemporaneamente da punti di vista del tutto opposti, ecco degli spunti all'ironia dell'A. che fa tornare a mente certe notissime pagine del «Pastore, il Gregge e la Zampogna».

Perchè veramente l'ironia ed il tono polemico sono le forze più vere di questo vivacissimo scrittore, sono quelle che dànno alla sua prosa degli scatti agili e pungenti. Basta talora una citazione, un accenno e l'avversario è messo, dinnanzi al lettore, decisamente fuori di combattimento. Talune volte, come, ad esempio, nel caso del Croce, il colpito non è proprio l'avversario, ma solo un fantoccio che gli somiglia; non importa, la scena non è meno vivace e gustosa. Certo pagine come quelle contro i verbalismi di certa nuova critica (p. 329), contro l'infrancesamento dei giovani passati, contro la moda snobistica cezanniana, contro certe ridicole esaltazioni di Previati (pp. 276-277) sono tali da non dimenticarsi facilmente.

Questo scrittore che crede pienamente nell'astratta natura ha non minor fede nella vita; ed in fondo si tratta di relazioni intimamente identiche nella opposizione che vi si manifesta all'autonomia dell'arte, all'autonomia dell'artista. Questo condusse da anni l'A. a riconoscere quella necessità che ora taluni affermano come cosa nuova: «occorre che l'artista abbandoni il suo egotismo e ritorni operaio, proprio come i suoi predecessori, operaio, intento ad un ufficio decorativo: occorre che l'opera d'arte non sia più una creazione oziosa, ma risponda a un bisogno della vita» (p. 156).

Non solo, secondo l'A., l'artista deve fare la sua opera per la vita, ma dalla vita deve trarre l'ispirazione; e «non è poi detto che la vita moderna e le fogge moderne siano assolutamente improprie alla bellezza plastica» (p. 190). Certo, in fondo, la vita non è pericolosa che per gli artisti minori e per le mediocrità cerebrali, i grandi ne traggono potenza e profondità riducendola totalmente in loro dominio. È pur vero che la vita *di per sè* è «stupida», solo quando l'artista la ricrea acquista valore e coscienza. Ora perchè la vita, anche moderna, possa diventare arte occorre che vi sia nell'artista un senso di classicità tale da giungere a idealizzare l'effimero, a superare il particolare e l'accidentale nella unità dello stile. Di questo anche il Thovez appare talora convinto, come quando contro il vecchio pseudo-classicismo dell'imitazione grèco-romana, propugna la vera classicità, che nell'estrinsecare il sentimento nuovo giunge alla «generalizzazione ideale» raggiunta dagli antichi (p. 181). Certo senza tale classicità nell'artista la vita non può che uccidere l'arte.

Tale appare nel suo complesso l'orientamento di questo libro: reazione, sia pure in forma non del tutto nuova e con ricordi ruskiniani evidenti, alla separazione dell'artista dal mondo e dalla vita. Certo tale reazione, specie dato il temperamento appassionato dell'A., vale assai spesso più che altro in quanto reazione.

Di fronte al soggettivismo e all'astrattismo estetico terminato nel futurismo si dà valore all'astratto oggetto ed all'umanità dell'artista, cadendosi talora logicamente in una esaltazione del naturalismo, che non è certo arte.

Ora di fronte alle dure conseguenze di tali posizioni spirituali astratte ed intellettualistiche, non si può che dar va-

lore alla sola vera arte, classica e moderna, comunione di Dio e del Poeta.

Per quanto l'individualità dell'artista sia quasi la fiamma in cui si dissolve ogni realtà, tale individualità è pur sempre tale da rinnovare il mondo e dar coscienza alla vita con espressioni che superano l'individualità stessa ed appaiono al tempo stesso creazioni e scoperte.

VITTORIO MOSCHINI

M. GUARNIERI: *I Consigli di fabbrica*. Città di Castello, Casa Ed. *Il Solco*, 1921, pp. 268. L. 8.

Ecco un libro che riuscirà estremamente utile a chiunque voglia farsi un'idea adeguata del movimento politico-sociale sviluppatosi, negli anni 1919-20, entro il proletariato italiano per la costituzione e il funzionamento dei Consigli di fabbrica, e dei contrasti a cui tale movimento ha dato luogo, sia fra lavoratori e datori di lavoro, sia nello stesso campo operaio.

L'esposizione dell'autore si mantiene sempre, per quanto abbiamo potuto osservare, onestamente obbiettiva: tanto obbiettiva che, pur comprendendosi che lo scrittore è socialista, non si è ben sicuri a quale frazione del socialismo ascriverlo. Ci sembra però, tutto considerato, che il suo punto di vista sia quello del socialismo unitario, o serratiano.

Comunque, il libro ci fornisce non solo ampie notizie di fatto sulle origini e il funzionamento dei Consigli di fabbrica in Italia — specialmente a Torino, che infatti fu il centro di tale movimento — ma altresì tutti gli elementi per farci un'idea esatta e viva di ciò che i Consigli di fabbrica rappresentavano nella mente dei loro promotori. Punto di partenza per la costituzione di tali Consigli sono state, in fatto, le Commissioni interne precedentemente esistenti negli stabilimenti industriali, e di cui i padroni avevano accettato il riconoscimento. Senonchè queste Commissioni interne avevano delle mansioni puramente disciplinari; esse, in sostanza, rappresentavano le maestranze operaie nei rapporti e nelle controversie con i padroni degli stabilimenti, derivanti dalla applicazione delle leggi, dei regolamenti, dei concordati, alla cui osservanza erano reciprocamente impegnati operai e datori di lavoro. I Consigli di fabbrica, invece, nel concetto dei massimalisti e dei comunisti — concetto sviluppato sopra tutto da *L'Ordine nuovo* di Torino — erano tutt'altra cosa. Essi avrebbero dovuto costituire la «vera scuola della capacità ricostruttiva dei lavoratori» (p. 31) e i «Consigli dei produttori (p. 37), lo «strumento che la classe operaia si foggia per conquistare tutto il potere sociale, partendo dalla fabbrica e allargandosi a tutti i rami della produzione» (p. 36); avrebbero dovuto incarnare «il potere della classe lavoratrice organizzata per officina, in antitesi con l'autorità padronale che si esplica nell'officina stessa» e «l'azione di tutto il proletariato solidale nella lotta per la conquista del potere pubblico, per la soppressione della proprietà privata» (p. 40). La loro organizzazione doveva estendersi e raggrupparsi fino a divenire nazionale, «talchè dalla massa si esprima una gerarchia di funzioni, che riproduca la forma della gerarchia industriale capitalistica fino al suo culmine, lo Stato e il Governo, per sostituirla organicamente e attuare il governo economico-politico dei produttori» (p. 61). Per concludere, i Consigli di fabbrica dovevano essere un «organismo indispensabile per la creazione della Repubblica Comunista» (p. 37).

Queste citazioni, che abbiamo tratto da ordini del giorno, relazioni, programmi di organismi operai e socialisti, mostrano abbastanza chiaramente l'equivoco fondamentale in cui, con tutta ingenuità erano caduti una buona parte dei duci proletari italiani riguardo ai Consigli di fabbrica. Essi volevano, con questi Consigli, fare della lotta di classe nell'officina, nella fabbrica; più precisamente, volevano instaurare in questa un organo rivoluzionario, «per la creazione della Repubblica comunista», e ciò al di fuori e prima della rivoluzione. E' evidente l'assurdità di una simile concezione. Nelle officine, per dato, si lavora, si fa cioè della collaborazione di classe, per eccellenza, e non della lotta di classe. Questa si può svolgere e si svolge prima, dopo, accanto al lavoro, ma non, certo, nello stesso processo lavorativo in atto. Vero è che i promotori dei Consigli parlavano anche di una azione di essi al di fuori della fabbrica, e magari affermavano che questa doveva essere la più cospicua: ma è evidente che se un tale organismo doveva svolgere una parte notevole, o addirittura preponderante, della sua azione fuori delle fabbriche, non era più il caso di parlare di Consigli di fabbrica, di un organismo, cioè, aderente, per definizione dei suoi promotori, al processo di produzione, ma semplicemente di una nuova forma d'organizzazione sindacale delle masse lavoratrici. Ben altre, invece, lo ripetiamo, erano le intenzioni di chi propugnava il nuovo organismo. Il Comitato dello sciopero torinese dell'aprile 1920 impostava la lotta per i Consigli come un esperimento per vedere «se nelle fabbriche e nei campi possa sorgere e svilupparsi liberamente *il potere dei produttori*» e per ottenere ai lavoratori «sui mo-

di e sui fini della produzione almeno tanto potere quanto ne ha il capitalista» (p. 89); che anzi la mozione Tasca, al Congresso della Camera del Lavoro di Torino, affermava che non si doveva aver l'illusione di strappare «lembi di potere» al capitalista, ma al Consiglio di fabbrica toccava raccogliere «*tutto il potere* dal fatto di essere l'espressione della volontà di una massa cosciente, *non dal riconoscimento... del capitalista*» (p. 115). L'anticipazione rivoluzionaria non poteva essere più evidente.

Ma giustamente osservava il Bordiga — il noto comunista astensionista — che il criterio dei Consigli di fabbrica «corrisponde allo stadio in cui il proletariato, *già al potere*, organizza la nuova economia» (p. 63), e che «la fabbrica sarà conquistata dalla classe lavoratrice soltanto dopo che la classe lavoratrice tutta si sarà impadronita del potere politico» p. 65). E Gino Guarnieri, al Congresso già nominato della Camera del lavoro di Torino, ribadiva che «la conquista della fabbrica non può precedere la conquista dello Stato» (p. 116).

L'astrattismo che ha viziato fondamentalmente tutto il movimento per i Consigli di fabbrica in Italia è chiaramente espresso da una tesi della Sezione socialista torinese, in cui è detto che «l'operaio del Consiglio considera sè stesso come produttore, inserito necessariamente nel processo tecnico del lavoro e nel complesso delle funzioni produttive, che sono, in un certo senso, *estranee e indipendenti dal modo di appropriazione privata della ricchezza prodotta*» (p. 61-62). Si prescindeva, insomma, dal regime capitalistico esistente! Dopo di che, aveva ragione il Serrati quando affermava che «la costruzione nuova è più un abbozzo mentale che un fatto concreto» (p. 55); e, aggiungiamo noi, tale era destinata a rimanere.

Altra cosa era se, con il Colombino, si assegnava alle Commissioni interne il compito di istruire gli operai su che cosa è l'industria, di informarli sul costo della produzione e della materia prima e sugli utili industriali (pp. 23-24), al che rispondeva il progetto Baldesi, affermante che i Consigli di azienda avrebbero dovuto studiare i metodi di produzione e proporre eventualmente modifiche, come pure cambiamenti amministrativi e tecnici. Siamo qui nel campo di quel «controllo industriale» contemplato dal progetto Giolitti. Checchè si pensi di esso, chiaro è che è tutt'altra cosa dei Consigli di fabbrica di cui abbiamo parlato, perchè presuppone l'accordo fra industriali e operai, con l'intervento dello Stato per sancirlo e regolarlo.

Abbiamo detto in principio che i Consigli di fabbrica hanno dato luogo a contrasti nello stesso campo operaio. Tali contrasti sono derivati non solo dal loro carattere utopisticamente rivoluzionario che gli organizzatori esperti non potevano non rilevare, ma sopra tutto dal fatto ch'essi Consigli erano propugnati in antitesi alle organizzazioni sindacali. Essi dovevano basarsi, infatti, sulla popolazione operaia di ogni officina, indipendentemente dal fatto che i suoi singoli membri fossero organizzati o no; e dovevano finire per dirigere tutto il movimento operaio, sovrapponendosi ai sindacati medesimi, di cui veniva, sì, ammessa la permanenza, ma con funzioni ristrette e in posizione subordinata. Ed anche qui rispuntava l'astrattismo dei promotori di quel movimento, che avrebbero voluto sacrificare organismi già esistenti, di vita rigogliosa, provati da una lunga esperienza, a nuove creazioni improvvisate, e, nonchè avviate a realizzazione, mal definite nel pensiero stesso di chi le propugnava.

Si può dire che, con la sconfitta dello sciopero generale di Torino nell'aprile 1920, il movimento per i Consigli di fabbrica abbia toccato un punto morto. E la presente reazione nel campo industriale non è certo propizia ad una ripresa. Il volume del Guarnieri, però, non abbraccia quest'ultimo periodo, anzi non giunge neppure all'occupazione delle fabbriche nel settembre 1920. Contiene invece, in fine, una serie di capitoli sui Consigli di fabbrica nei vari paesi d'Europa.

LUIGI SALVATORELLI.

CRONACA

FRONTIERE INTELLETTUALI. — L'*Action Française* rincalza uno scritto di M. Barrès sui limiti da imporre al germanesimo intellettuale, e conclude: « La Grèce et Rome, et Rome catholique, tous les peuples romans ou celtes romanisés nos voisins, voilà nos pourvoyeurs quand le grain manque. Dès que la Germanie s'en mêle, sinon avec ses grands-poètes (qui sont peu et qui nous copient) du moins avec ses sombres philosophes, l'intoxication nous guette », ecc. ecc.

Ma l'*Action Française* non dice nulla 1°) delle origini dell'epopea francese che i migliori filologi francesi davano, sino a ieri, per germaniche; 2°) del modo pratico (reti, doganieri, disinfettanti, vischio sui tronchi degli alberi di frontiera?) per impedire la penetrazione del microbio intellettuale d'oltre Reno. *cdl.*

QUEL CHE È STATO È STATO. — A proposito di uno scritto di F. D'OVIDIO sul tema: *Se Firenze abbia fatto bene a sbandire Dante Alighieri*, osserva BONTEMPELLI nel *Mondo*: « Io non voglio cadere in uno storicismo, che confini con la noncuranza fatalistica; ma stimo che in queste materie debba tenersi per ottima e unica una legge, formulata dal popolo così: « Quel che è stato è stato ». Questa affermazione è piena di profondità e di senso storico. I grandi fatti del passato dobbiamo considerarli come formazioni naturali, cosmiche, sulle quali tutto il tempo seguente foggia sè stesso, intendendoli come fatali, ammettendo come impensabile ogni loro diversa forma di esistenza ».

STAZIO NEL MEDIOEVO E IN DANTE. — Nel volume XXXVII di *Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti* di Padova il prof. Carlo Landi ha testè inserito una sua memoria *Intorno a Stazio nel medio evo e nel Purgatorio dantesco*. Già in qualche precedente scritto il L. aveva pubblicato e illustrato le glosse inedite di codici della *Tebaide* che giovano a chiarire la figurazione dantesca di Stazio cristiano, e più specialmente quelle che identificano l'ara della Clemenza descritta dal poeta latino con l'ara del Dio ignoto ricordata negli *Atti degli Apostoli*: ora, ritornando sull'argomento col sussidio di nuovi dati, discute di alcune opinioni recentemente messe in campo e segnala altresì nella descrizione staziana la presenza di motivi etici e religiosi che la ricongiungono alla predicazione popolare stoico-cinica così diffusa nei secoli più vicini all'avvento del cristianesimo.

In pari tempo si vuol mettere in luce come le biografie e i commenti medievali di Stazio serbino traccia della deformazione subìta dalla figura del poeta segnatamente in Francia; come dalla stessa fonte proceda, secondo verosimiglianza, l'idea del peccato attribuitogli della prodigalità; come a renderlo sempre più popolare nelle scuole del medio evo concorresse la presunta allegoria del poema, intesa a « mostrare in tutta la sua tragica terribilità l'immenso danno degli odii e delle civili discordie », onde l'opera di lui pareva venisse in certo modo a integrare l'opera del suo Virgilio. Infine, contro l'opinione di taluni dantisti, si riafferma con nuove osservazioni il valore simbolico da riconoscere al personaggio di Stazio nel *Purgatorio*.

OGNI COMUNE UNA BIBLIOTECA. — Il Belgio, con una legge recente, ha imposto a tutti i Comuni di avere un servizio di biblioteca o per lo meno un servizio di prestito di libri a domicilio. Le collezioni sono finora 3000 e dovranno arrivare a 6000. Per amministrarle, si sono istituiti dei « candidati-bibliotecari » che devono essere muniti di un nuovo diploma: e il 15 dicembre sono incominciati i corsi preparatori pel conseguimento di tale diploma. L'esempio del Belgio dovrebb'essere imitato dall'Italia. Però, niente nuovi diplomi e candidati-bibliotecari. Se no, di quelli e questi avremo a josa; di libri, niente.

RABELAIS E LA MEDICINA. — Rabelais cominciò a interessarsi agli studi di medicina in Parigi, durante il suo soggiorno colà dal 1528 al 1530. Aveva dunque una

preparazione, quando si recò a Montpellier; e questo spiega come ivi già il 1 dicembre 1530 fosse ricevuto baccelliere. Forte del modesto titolo, egli tenne subito un corso pubblico sugli *Aforismi* d'Ippocrate, nel quale la minuziosa critica del testo greco è mirabilmente asservita alla scrupolosità dello scienziato; critica minuziosa al punto che, quando più tardi l'editore Grifio di Lione gli chiederà l'edizione degli *Aforismi*, il grande umanista se la trova già pronta.

Laureatosi a Montpellier nel 1537, l'autore del *Pantagruel*, che dei medici rise poco meno di Molière, esercitò a Narbona, a Lione, a Metz. A Lione, mentre attende alla pubblicazione dei primi libri del *Pantagruel*, impartisce lezioni, affollatissime, di anatomia sul cadavere d'un impiccato. Che meraviglia!

Gli umanisti eran fatti così; e non per nulla, nella sua bellissima lettera al figlio, Gargantua gli raccomanda le frequenti dissezioni «per acquistar conoscenza dell'altro mondo, che è l'uomo».

Così stando le cose, bene a proposito si è inaugurato a Montpellier, nello scorso novembre, un monumento a Rabelais, in occasione della celebrazione del settimo centenario della Facoltà di medicina.

Peccato che la Facoltà di Montpellier non abbia potuto mostrare ai visitatori il tòcco e la toga di Rabelais per lungo tempo ivi conservati...

Non ne riman più nulla — come non rimarrà, coi secoli, del Colosseo — a forza di portarne via pezzi e pezzetti...

ELLE ET LUI. — Paolo DIMOFF ha scoperto nella biblioteca del visconte Spoelberch de Lovenjoul, mussettista, balzachista e gautierista, un bozzetto drammatico in cinque scene della Sand, dal titolo: *Una conspiration en 1537*. La cospirazione è quella dell'Amleto fiorentino contro il duca Alessandro. La Sand ne desume l'argomento dalla *Storia fiorentina* del Varchi, circa il 1831, quando la scena storica era terribilmente alla moda e v'imperversavano Dumas padre, Vitet, Mérimée. Divenuto il Musset l'amante della Sand, dovè da essa aver comunicazione del manoscritto, e se ne ispirò pel *Lorenzaccio*, cominciato a Firenze, terminato a Venezia. Il Dimoff, ben noto per la sua scrupolosa edizione delle opere di A. Chénier, non mancherà certo, comunicando al pubblico la preziosa *trouvaille*, di istituire minuziosi raffronti tra il bozzetto di *lei* e il dramma di *lui*. Ma, naturalmente, il capolavoro mussettiano non ne risulterà diminuito.

LA CONTESSA DI NOAILLES ALL'ACCADEMIA BELGA. — La contessa di Noailles, eletta membro dell'Accademia Reale di Bruxelles, ha pronunciato, in risposta a quello di Maurice Wilmotte, un bel discorso, dal quale ritagliamo un passo caratteristico:

«Messieurs, l'activité de votre nation, dès qu'on l'étudie ou la contemple, elle a le caractère d'éblouir. Combien elle est puissante sur l'imagination, cette époque de génie où vos peintres illustres étaient les ambassadeurs de la cour et du pays, où l'Orient vous saluait sur les mers, et faisait déferler dans vos demeures et sur vos toiles au grand renom ces tapis aux nuances chaudes et lourdes, ces mosaïques resplendissantes comme de pesants bijoux, qui, dans les tableaux divins de vos musées, semblent entourer de leurs feux, sans les toucher, les vierges sérieuses, dont la simplicité ne veut s'apparenter qu'au lis modeste des vergers. Conquêtes fertiles et définitives de la beauté, tandis que Jean Van Eyck attachait, le premier, à ses pinceaux, les rayons de l'aurore et, par la lumière, étourdissait l'Italie elle-même, Van Dyck, maître de l'aisance, de la gracieuse emphase et des dignes saluts, léguait son génie à l'Angleterre, et vos écrivains flamands, incorporant au style leurs violences réjouies, enivraient la langue française d'un torrent de mots et d'idées nouvelles. Si puissamment allègre était chez vous la vie, festin du monde, que les témoins de cette liesse radieuse la voulurent refléter et multiplier en d'innombrables miroirs. Ainsi naquirent les tapisseries somptueuses qui recueillent dans leur onde épaisse et fine vos contrées, vos domaines, les châteaux, les chasses, les danses, les récoltes, l'étreinte et le rire des idylles fecondes. Ah! certes, nous nommerons votre pays, pays de gloire non dépassée, avec ses peintres sans rivaux groupés autour de Rubens comme les maisons fameuses de vos villes autour de leur gigantesque beffroi; Rubens, dont le nom opulent, dans son mystère prophétique, contient la pourpre et l'écarlate, qui fait s'épanouir sur le monde un soleil de chair paisible et respirante, qui, par sa bénédiction de joie et son assurance triomphale, relève à jamais le couple humain de l'antique malédiction! Emanation du divin, le génie est rédempteur: Rubens, par la décence et la solennité du bonheur, fait qu'une jeune femme, robuste comme une tour, coiffée d'un chapeau aux plumes romanesques, tenant dans ses bras un petit garçon au regard conquérant, émeut le cœur de sainteté, autant que ces peintures où l'on voit un enfant sacré reposer sur le sein d'une vierge attentive».

H. G. WELLS — scrive *Paraviana* — non è soltanto il romanziere fantasioso, la fama del quale è ormai stabilita in tutto

il mondo; egli è anche un acuto osservatore dei fenomeni sociali, le cui caratteristiche ha trasfuso in libri di un interesse non meno vivo dei suoi lavori a intreccio puramente fantastico. « Questi libri — scrive il Wells in una specie di autocritica apparsa ultimamente — potrei quasi dire di averli scritti senza accorgermene. Per mettermi in grado di trattare le questioni sociologiche, sentii il bisogno di formarmi, per mio conto, un'idea complessiva del processo sociale nel quale noi nuotiamo come i pesci nuotano in una corrente d'acqua. Scrissi un libro intitolato *Predizioni* (*Anticipations*), nel quale il mondo è raffigurato come un sistema in via di trasformazione. In esso mi sono provato a profetizzare quello che succederà nei prossimi trenta o quarant'anni. Mentre scrivevo *Anticipations*, sentii il bisogno di descrivere la nostra vita come un processo educativo: e così nacque *L'Umanità in via di formazione* (*Mankind in the Making*). Questi libri mi portarono a studiare alcune questioni più generali, che formano il tema del mio libro: *Un'utopia moderna*. Dal lavoro di preparazione di questi libri, saltarono fuori quasi come rami laterali. due romanzi di genere fantastico: *Il cibo degli Dei*, nel quale il progresso della scienza è presentato come un alimento che dà origine a una razza di giganti — e *Nei giorni della Cometa*, in cui sono descritte le conseguenze di un improvviso miglioramento morale del genere umano. Sono sempre stato un socialista, però un socialista della scuola di Rodbertus piuttosto che di quella di Marx. Alla fine ho sentito il bisogno di trattare tutte le questioni delle quali mi ero occupato dal punto di vista della propaganda socialista, di esaminare i principii fondamentali del socialismo e di rielaborarli a modo mio. Così nacquero i miei due libri: *Dal vecchio al nuovo mondo* (*News Worlds for Old*) e *Prime e ultime cose* (*First and Last Things*). Tutti questi libri di argomento sociologico sono stati scritti dal 1901 in poi. Essi mi hanno fornito una piattaforma per l'osservazione della vita sociale. Volendo diventare il romanziere della vita contemporanea, sentivo il bisogno di fissare le mie idee sulla vita sociale ».

CAVOUR. — Che il Cavour di ENRICO VON TREITSCHKE (trad. ital., Firenze, « La Voce », 1921, pp. VII-295. Lire 12) non sia invecchiato in mezzo secolo di vita, non è decentemente sostenibile, ma bisogna pur riconoscere che la copiosa letteratura cavourriana degli ultimi cinquant'anni non ha prodotto, realmente, nulla che possa indurci ad abbandonare il volume dello storico tedesco. Nè il diligente studio dello Zanichelli, nè i piacevoli libri del Ruffini, nè, fuori d'Italia, quelli di W. R. Thayer ci dànno del Conte piemontese e della sua opera una così viva rappresentazione. Anche il Treitschke, qualche volta, esalta più del dovere, sforza un po' troppo l'aneddoto, mostra di non rendersi conto compiutamente dei contributi di pensiero e d'azione che altri portarono alla grande impresa del nostro Risorgimento; ma quelli che scrissero dopo di lui fecero molto peggio, ostinandosi a mostrarci certo loro tondo e paffuto Cavour, che a balia pensava già all'unità italiana, e a dieci anni faceva le prove con la feluca presidenziale. Pur molto ammirando il suo eroe, il T. sente « quanto sia grande un popolo e quanto piccolo un uomo. Perchè più potente dell'immagine dell'uomo rimane lo sfondo maestoso da cui si stacca la sua figura: il risorgimento di una grande nazione... ». La traduzione di Giovanni Cecchini è condotta con felice sicurezza.

a. g.

LE ORIGINI DELLA TERZA REPUBBLICA. — Presso l'editore Bossard di Parigi, è uscito: A. CALLET, *Origines de la troisième république* (1921, pp. 331, fr. 9,60) Il Callet fu un appassionato linguista, quindi un ricercatore instancabile e preciso. Deputato nel 1848, fu poi dell'assemblea del 1871; in grado quindi di essere bene informato. Ciò non impedisce che — realista orleanista convinto — egli abbia scritto un libro di storia tutt'altro che imparziale, dove, anzi, è bollato a fuoco tutto ciò che in qualche modo non sia nell'interesse o secondo le speranze degli Orléans ed orleanisti. Della grande *lignée* dei De Bonald e De Maistre, il Callet non conosce mezzi termini.

Quanti gli uomini politici (specie in Italia) che, conservatori nell'anima, non osano però dir male della democrazia e si servono ritualmente del mezzo termine: democrazia bene intesa! Criminoso, pel Callet, il favore repubblicano per l'educazione politica della classe operaia: imperdonabili le concessioni al diritto di riunione, associazione, ecc.

Anche a chi non divida tali idee, questa bella prosa appassionata riesce affascinante.

Gerente: Scipione Claren   Roma. — « La Poligrafica Nazionale »

VOL. I. 15 MAGGIO 1922. FASC. 7.

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTI

DIRETTORE: CESARE DE LOLLIS - REDATTORE-CAPO: BRUNO MIGLIORINI

LA "FRANCESCA DA RIMINI" DI G. D'ANNUNZIO

IL DRAMMA D'AMBIENTE.

In un precedente articolo (1) promettevo di svolgere la lista di fornitori che il d'Annunzio dà nella sua nota alla *Francesca da Rimini*, ove rinunzia a indicare ai lettori incolti « quanto egli, nello studio del costume, abbia derivato dal padre Dante, dal Barberino, dai poeti bolognesi, dai cronisti, dai novellatori, dai miniatori, dai documenti più rari e più diversi ». Lo *studio del costume!* Ecco la preoccupazione capitale e l'orgoglio dell'autore della *Francesca*. Che un dramma storico debba avere una fonte storica, nessuno sarà tanto pirronista da dubitarne; ma che in esso non debba esser parola che non sia calcata con insistente vigoria sui documenti dell'epoca di cui si tratta, è un'illusione simile a quella che aveva lo Zola, quando, per costruire un romanzo in cui si parlava di banche, pensò bene di provvedersi d'una copiosa terminologia bancaria da sfoggiare.

Cominciamo dai novellatori. Dal *Boccaccio* deriva, com'è noto (2), il racconto della caccia selvaggia che Francesca vede ogni notte (*Franc.* pagg. 156-157, cfr. *Decamerone* giorn. V, nov. 8); e la novella di Lisabetta da Messina (3), di cui Biancofiore parla nella scena I dell'Atto V (*Decam.* IV, 5). Derivano pure dallo stesso autore, e questo non si è notato, alcuni particolari dei preparativi di nozze (Atto I, scena V):

(*Francesca*, pag. 69-70).	(*Decamerone*, giorn. VIII, nov. 10).
Quegli oricanni - d'argento nuovi - abbiam da empire - d'acqua di fior d'aranci, d'acqua rosa.	E tratti dal paniere oricanni d'ariento bellissimi e pieni qual d'acqua rosa, qual d'acqua di fior d'aranci...
E di lenzuola listate di seta - quattro cofani grandi - abbiam da empire.	... un paio di lenzuola sottilissime listate di seta e poi una coltre di bucherame cipriana, bianchissima con due origlieri lavorati a meraviglie.
E d'origlieri - quanti ne lavorammo - a meraviglie...	
E piegare le coltri - di bucherame...	

(1) Nella *Cultura* del 15 marzo di quest'anno.

(2) V. l'articolo del Del Lungo, *Medioevo dantesco sul teatro*, *Nuova Antologia*, 1° marzo 1902, pagg. 30-31.

(3) V. S. Satta, *Alcune fonti della « Francesca da Rimini » di G. d'Annunzio*, in *Fanfulla della Domenica*, 27 aprile 1902.

Prosegue Biancofiore: « E contare le reti e le trecciere — e le cinture e gli scheggiali d'oro ». E qui la fonte è Giov. Villani X, 150: « Che niuna donna non potesse portare... nè rete, nè trecciera di nulla spezie... nè nullo scheggiale, nè cintura di più di dodici spranghe d'argento ». Simile contaminazione di espressioni del Boccaccio e del Villani abbiamo a pag. 65: « E come — gli sta bene la vita et è ben cinto — il sorcotto ch'egli ha coi manicottoli — che toccan quasi terra. — E che fibbia sfoggiata e che puntale! ». *Star bene la vita* è nel *Decam.* VIII, 10. Gli altri particolari del costume si trovano nelle *St.* di G. Villani, XII, 4: « Si vestivano i giovani una cotta ovvero gonnella corta e stretta... e una coreggia come cigna di cavallo con isfoggiata fibbia e puntale... E i cavalieri vestiti d'uno sorcotto... e le punte de' manicottoli lunghe infino a terra ». Il Villani è pure la fonte del passo a pag. 71: « Su, su, nozze di maggio! — Faremo convito di cento taglieri — e di trenta vivande ». Cfr. G. Villani X, 150: « E fu fatto ordine che nullo convito si potesse fare di più di tre vivande, e a nozze avere più di venti taglieri... e a' corredi di cavalieri novelli più di cento taglieri di tre vivande ».

Un altro novellatore largamente utilizzato nella *Francesca* è, come si sa, *Franco Sacchetti*. Il nome di Gian Figo è nella nov. CLIV di quest'autore (lievemente diverso: Gian Fighon), come pure è nel Sacchetti (nov. CLV) quello di maestro Gabbadeo (pag. 49). Deriva pure dal Sacchetti (nov. CXXXVII) ciò che il giullare dice a pag. 174: « E però dice il Friolano... », e l'espressione « Tirli in Birli! » che si trova ivi e a pag. 18. È ricavato dal Sacchetti (nov. XV) ciò che si dice a pag. 13 delle « nozze della suora del marchese — con quel giudice ricco di Gallura »; l'episodio della pezza di scarlatto (pagg. 16, 17, 18, cfr. nov. L) (1), e il racconto che fa il giullare a pag. 18: « Ma dianzi io trovai più nuova cosa, — qui venendo, *ecc.* I' trovai uno — con una grande cervelliera in capo, — che andava a coglier pine nel pineto — di Ravenna, *ecc.* ». Cfr. Sacchetti, nov. CIV: « Quando io venni in Bologna, — io trovai più nuova cosa... Io trovai un uomo, con una cervelliera in capo che andava a cogliere pine nel pineto di Ravenna... *ecc.* » Il dialogo tra l'astrologo e il giullare (pagg. 175, 176, 177) è una versificazione della nov. CLI (2). I versi: « Passasi il folle con la sua follìa, — e passa un tempo ma non tuttavia », si ritrovano tali e quali nella nov. CLXXIV. Un'altra espressione che si legge in Sacchetti (nov. IV) è: « soffiare come il cavallo quando aombra » (pag. 218); e così pure « grande caleffadore » (*Franc.* pag. 15; cfr. nov. LXVII).

L'episodio del falcone, al principio dell'Atto IV, è una versificazione della novella LXXIII del *Novellino* (3).

---

(1) V. per queste fonti spec. l'articolo di Ireneo Sanesi in *Cronache della civiltà elleno-latina*, pag. 14 e segg.

(2) V. l'articolo del Del Lungo, cit., e quello del Sanesi, cit.

(3) V. un articolo del Renier in *Fanfulla della Domenica*, 11 maggio 1902.

Nella *Francesca* si trovano citate parecchie *canzonette antiche*, sia *italiane* che *greche*. Queste ultime, come notò il Pavolini (1), provengono tutte dai *Canti popolari greci* raccolti e tradotti dal Tommaseo. Ma non solo dai canti popolari greci il d'Annunzio ha tratto frasi e motivi, ma anche dai *canti illirici*, raccolti dal Tommaseo stesso:

(*Francesca*)	(*Canti illirici*) (2).
Atto II, sc. III: meglio t'era – perdere il capo [che l'anima tua – macchiare...	Pag. 112: Meglio t'è perdere il capo, – che [l'anima tua macchiare.
Atto II, sc. IV: Il cavallo ancor mai – in- [ciampicato non m'è	Pag. 276: E Marco al destriero parlò: – Ancor [mai non mi sei inciampicato.
ib.: sc. V: Dategli, - ch'ei giri in tondo tre [volte	Pag. 65: Tre volte Vuco in tondo girò.
ib.: Iddio sa che, - ma bene non sarà	Pag. 48: Iddio sa che, ma bene non sarà.
Atto III, sc. II: E ci siamo disgiunti, – oimè, [disgiunti né poi ricongiunti	Pag. 48: O amata, ci siamo disgiunti, - dis- [giunti nè poi ricongiunti.
ib. Perdonato ti sia l'anima e il corpo!	Pag. 194: Perdonato gli sia l'anima e il [corpo.
Atto IV, sc. II: ferro occhiuto.	Pag. 44: Una spada occhiuta.

Quanto alle antiche rime italiane citate nella *Francesca*, non è difficile trovarne la provenienza. Il Satta (3) ha già identificato la canzonetta: « Aver vorria lo mio drudo vicino », e la frase: « Amor m'ha prisa » (p. 9). Il guasto di Bologna, che le donne vorrebbero far cantare al giullare (pag. 12), è il *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei* (pubblicato dal Guidi, poi dal Casini in *Poeti bolognesi del XIII sec.*, donde l'avrà tratto il d'Annunzio, infine da F. Pellegrini): « Del guasto de bologna se comença... Dappò che lo re Enço fo pigliato... » (4). « Moravigliosamente — uno amor mi distringe » (pag. 16) si trova in Comparetti - d'Ancona *Le antiche rime volgari*, vol. I, pag. 6; e nello stesso volume (pag. 61) « la canzonetta — del re Giovanni », e (pag. 140) « quella del re Federigo, — " canzonetta gioiosa... " composta per il fiore — di Soria » (ambedue a pag. 20 della *Francesca*). Le canzonette di cui le donne citano i principii, a pag. 21, si ritrovano in *Canzonette antiche* (ediz. Libreria Dante in Firenze 1884). Quivi trovasi anche (a pag. 73) la canzonetta « Oimè che adesso io provo... » (pagg. 52-53). Sarebbe invece vano ricercare tra le antiche rime volgari il Coro delle donne nella scena V dell' Atto I (pag. 75): « Per la terra di maggio — l'arcadore in gualdana — va caendo vivanda ». La canzoncina l'ha coniata il d'Annunzio servendosi d'una frase di Vegezio citata nel vocabolario Tommaseo-Bellini sotto *gualdana*:

---

(1) In *Rassegna Nazionale*, 16 maggio 1902.

(2) Le citazioni delle pagine son fatte secondo l'edizione della Libreria Editr. Milanese, Milano 1912.

(3) In *Fanfulla della Domenica*, 21 gennaio 1902.

(4) Ciò che Biancofiore dice di re Enzo: « fu prigione e messo — nella gabbia di ferro — ove finì sua vita — cantando il suo dolore », deriva da G. Villani, *St.* VI, 37 « (i Bolognesi) lui (il detto re Enzo) misono in carcere in una gabbia di ferro, e in quella con grande misagio finì sua vita a grande dolore ».

« dar danno al nemico che in gualdana va caendo vivanda ». Le parole della canzonetta amorosa: « Melglio m'è dormire gaudendo — c'avere penzieri veghiando », che sono scritte nel fregio che ricorre sotto il palco intorno alle pareti, nella stanza dell'Atto III, si ritrovano in *Antiche rime volgari*, cit. (vol. II, pag. 1), nella canzonetta: « Quando la primavera... » (il d'Annunzio adotta la trascrizione diplomatica riferita in calce a quella pag.). Il Satta cit. ha già notato come i versi: « è una dolce — e gaia terra — la terra fiorentina » (pag. 165) siano ispirati da Chiaro Davanzati (vedi *Antiche rime volgari* III, 67: « Aj dolze e gaia terra fiorentina »). Folgore da S. Gimignano (*Sonetti de la Semana*, 1: « leggero più che lonza o liopardo ») è, insieme col Matarazzo (*cit.* pag. 59: « non era home de sì sottile udito che sentisse quelli camminare; e andavano questi più liggieri che gatti »), l'ispiratore di ciò che si legge a pag. 80: « Taci! Non parlar — forte, chè non si sente quando viene. — Cammina più leggera che una lonza, — e non si sente quando viene ». Un altro verso, a pag. 161: « del Prete Gianni e al Can di Babilonia », è pure una reminiscenza di Folgore (*Sonetti de' mesi*, Aprile): « ch' à 'l presto Gianni o 'l re di Babilonia ».

La *Tavola Ritonda* (1) contribuisce pure largamente a creare il color locale. Così a pag. 19: « Direte che Gian Figo è savio quanto — Dinadam figlio del re d'Oberlanda — ch'era savio perchè disamorato ». Cfr. *Tav Rit.*, Indice (II. 299): « Dinadam il savio disamorato... figlio del re d'Oberlanda ». A pag. 23: « Sai tu la Tavola Ritonda? *ecc...* So le storie di tutti i cavalieri - e di tutte le gran cavallarie... »: è il principio della *Tav. Rit.* messo in versi. « Prizivalle il Gallese che gustò — il sangue del Signor Nostro Gesù ». Cfr. *Tav. Rit.*, Indice: « Prezzivalle lo Gallese... o Prizivalle... gusta il sangue del Salvatore ». A pag. 24-25: « Come Morgana manda al re Artù — lo scudo che predice il grande amore — del buon Tristano e d'Isotta fiorita »: vedi *Tav. Rit.* I, 103 (XXVIII). Gli epiteti: *buon* Tristano, Isotta *fiorita*, si ritrovano nel settimo saggio in appendice alla citata edizione della *Tav. Rit.* (II, 277: Ixolta fiorita... 'l bon Tristano). — « E ciò sarà fra la più bella dama — et il più bello cavalier del mondo ». *Tav. Rit.* I, 103: « ciò sarà fra la più bella dama e lo più bello cavaliere e lo più cortese del mondo ». *Franc.*: « E come Isotta beve con Tristano — il beveraggio che sua madre Lotta — ha destinato a lei et al re Marco ». *Tav. Rit.*, Indice, sotto: Isotta la Bionda: « beve con Tristano il beveraggio amoroso, destinato da sua madre Lotta a lei e al re Marco ». La chiusa è dantesca (« gli amanti conduce ad una morte »). « Or venuta che fue l'alba del giorno.. » è il principio del capitolo XXVIII (p. 103) messo in versi. *Franc.*, p. 67: « la canzonetta della bella Isotta: O dattero fronzuto *ecc.* »: è in *Tav. Rit.* I, 264: « O dattero fronzuto, o gentil mio amore, or che ti par di fare? ». *Franc.* p. 142: « Dirgli doveva: O cavalier valente, — vostra malinconia non val niente ». Cfr. *Tav. Rit.* II, 284: « Cavalieri valenti »; I, 119: « e Governale diceva a Brandina:

(1) Nell'ediz. del Romagnoli Dall'Acqua, Bologna, 1864-65, curata dal Polidori.

Nostra malinconia non vale niente ». *Franc.*, pag. 172: « Malinconia — è bere alla tedesca, — Madonna, sfringuellare alla grechesca, — cantare alla francesca, — ballare alla moresca, — dormire all'inghilesca, — e restar sodo come — Missere Ferragunze lo Cordoglio ». Cfr. *Tav. Rit.* p. 25: « incominciaro a bere alla tedesca, et frenguigliare (che F. L. Polidori spiega in nota come *sfringuellare*) alla grechesca, et cantare alla francesca, et ballare alla moresca... et prima che le tavole fussero levate, tutti s'addormentarono all'inghilesca: salvo che questo Ferragunze (detto « lo Cordoglio » altrove e nell'Indice) che così savio e ragionevole era come dapprima ».

L'*Illustre et famosa historia di Lancillotto del Lago* (1) è versificata a pag. 141: « E Galeotto allor la priega e dice *ecc.* » Cfr.: « Allora la priega Gallehault et dice *ecc.* »; e così per le pagg. 193-194-195-196-197. Però il passo del bacio: « lo bacia in bocca » s'ispira al dantesco « la bocca mi baciò », mentre la *Historia* ha solamente: « lo bacia ». Si trova nella *Historia* medesima (p. 21) l'espressione: « mio bello e dolce amico » (pag. 187 e 267).

Anche il *Tesoro* di *Brunetto Latini* (nel volgarizzamento di Bono Giamboni (2) è messo a contribuzione a pag. 171-172: « Malinconia — è un umore che molti chiaman collera — nera, et è fredda e secca, — et ha il suo sedio nello spino, et è — di natura di terra — e d'autunno ». Cfr. *Tesoro* P. I, lib. II, c. 32: « Malinconia è un umore che molti chiamano colera nera, ed è fredda e secca, e ha il suo sedio nello spino: ed è di natura di terra e d'autunno ».

Quanto il d'Annunzio abbia derivato dal *Reggimento e costume delle donne* e dai *Documenti d'Amore* del *Barberino* ha esposto in gran parte il Renier (3). Dai *Documenti* provengono i mottetti di mastro Isacco (pag. 174). Dal *Reggimento* (4) (pag. 30 e 173) ciò che Francesca dice a pag. 146: « Fatemi un canto basso – nella voce minore »; e ciò che dice Gianciotto a pag. 214-215: « Ma anche voi, — Francesca, amate il canto camerale »; e: « Dolce cantare spegne ciò che nuoce »; e: « Sai tu qual donna è donna da gradire? » E dal *Reggimento* (p. 128) son tolti i dettagli dell'abbigliamento notturno di Francesca (Atto V, pag. 254-55). Dal *Reggimento* (pag. 15) provengono infine le parole *gobbolette e novellette* (*Francesca*, pag. 170); e (pag. 38) il verso « Possa malinconia con ciò passare » (*Franc.* pag. 171).

Fra i *documenti rari*, a cui il d'Annunzio accenna nella sua nota, possono collocarsi quelli da cui egli ha desunto notizie sui falconi. Oltre ai termini più comuni di falconeria (strozziere, lógoro, lunga), il d'Annunzio sa recondite cose su quei nobili animali. A pag. 143 e segg. Alda,

(1) Pubbl. da E. Zambrini in *Curiosità letterarie inedite o rare dal sec. XIII al XVII*, Romagnoli Dall'Acqua. Bologna, 1862.

(2) In *Collezione di opere inedite o rare*, Romagnoli Dall'Acqua.

(3) In *Fanfulla della Domenica*, 27 aprile 1902.

(4) Cito le pagg. nell'Ediz. Romagnoli Dall'Acqua.

parlando del falcone, dice: « Era un poco isdegnoso ». E Garsenda: « Era di quelli — detti da Ventimilia, di grande animo: — avea tredici penne nella coda ». E Altichiara: « Dimorano in un'isola — quelli; e volato ei sarà per tornarsene — alla contrada inframare ». Il falcone « disdegnoso e fello » lo abbiamo abbiamo trovato in Dante (*Inf.* XVII, 127). Nel *Libro del Gandolfo Persiano delle medesine de' falconi* (1), pag. 23, si legge: « el migliore astore si è el bianco... per *lo grande animo* », e a pag. 108: « Tu di conossere la generazione de gli sparavieri se chiamano de *Vintemiglia* e tute le soe fateze. *Dimorano in una isola*, hano lo viso lungo, grande gli piedi e *tredese pene in la coda... La contrada dove gli nascano è infra el mare* ». Analoghe notizie ci dà il *Libro delle nature degli uccelli fatto per lo re Danchi*, edito nella stessa collezione del Romagnoli cit., nominato dal d'Annunzio a pag. 144-45; da cui è tratto un particolare (pag. 146): « Selvaggio — e di niuna bontà, se così — ei si disvia dalla faccia - del-l'uomo ». Cfr. *Libro del re Danchi*, p. 18: « disviano spesso dalla faccia dell'uomo ». Quanto al *selvaggio*, si ripensi al dantesco « sparvier selvaggio » (*Purg.* XIII, 71). Il sonaglio d'oro dello sparviere (pag. 143) è forse un eco di quel « sonalglio d'oro » che risuona in un sonetto anonimo (Cod. vat. 3793) citato dal Carducci (*Intorno ad alcune rime dei sec. XIII e XIV)* (Satta cit.).

Troviamo nella *Francesca* alcuni *proverbi*. Così nell'atto III, sc. III, il Mercatante dice a Garsenda: « ma già di là dal rio passato è il merlo — e la merla ha passato il Po ». Nel vocabolario Tommaseo-Bellini, alla voce *merlo*, leggiamo: « Prov.: *La merla hà passato il Po* o Il merlo ha passato di là dal rio: si dice per lo più del mancare il fiore dell'esser suo in checchessia, v. g. la bellezza nella donna, o sim. *Pataffio* Cap. III: E valicato egli ha la merla il Po; *Petrarca Canz.* 9. 2. parte I: *E già di là dal rio passato è il merlo* ». Un altro proverbio citato dal giullare a pag. 172: « Quando — il tuo diavol nacque, il mio andava — ritto alla panca già », lo ritroviamo nel Tommaseo-Bellini sotto la voce *panca:* « Prov. Tosc. 115: Quando il tuo diavolo nacque, il mio andava ritto alla panca ». Che io citi qui come fonte un vocabolario, non parrà strano e arbitrario al lettore, se avrà la pazienza di leggere le pagine seguenti. Del resto il fatto stesso che nella *Francesca* si trova a pag. 184 il proverbio: « Se è vero che sofferitore vince, — io vincere dovrei »; e a pag. 40 la frase: « Ma i Malatesta son pur sempre mali — sofferitori di onta », e che nel Tommaseo-Bellini, alla voce *sofferitore*, si trovano riunite le due fonti (*Ammaestramenti degli antichi*, 19. 2. 1: Sofferitore vince; *Volgarizzamento della 1ª, 3ª e 4ª Deca di Livio, testo a penna di Marco Adriani:* Li Galli sono troppo *mali sofferitori* di affanni), può dare un più sicuro indizio del metodo di lavorare del d'Annunzio, specie se si pensa alla difficoltà di consultare una di queste fonti (il testo a penna). Appare poi chiaramente che certe contaminazioni, come quella che citerò adesso, non possono

(1) In *Curiosità letterarie* ecc. cit. sopra.

esser state fatte che col vocabolario alla mano. Nell'atto I, sc. III, ser Toldo dice: « La tarantola di Puglia — è una spezie di ragno, — la quale fa molto diversi e strani — accidenti negli uomini che morde ». Ora, nel Tommaseo-Bellini, alla voce *tarantola*, leggiamo questi due esempi: « *Redi, Le Origini Toscane*, 347: La tarantola di Puglia è una spezie di ragno, *Mattioli, Discorsi nei sei lib. di Dioscoride*, II, 270: Si chiamano tarantole, le quali fanno veramente diversi e strani accidenti negli uomini ch'elle mordono ». Il sistema seguito dal d'Annunzio, sistema assai in onore presso i poeti eruditi d'*ogni tempo*, è probabilmente quello d'allargare, mediante l'uso del vocabolario, l'orizzonte fantastico delle parole che gli si presentano alla mente. Così p. es. a pag. 29: « Questa — è casa da Polenta, — gialla con fiore d'elleboro nero ». Nel Tommaseo-Bellini, alla voce *polenta*, si legge l'esempio del Palladio: « Coll'elleboro nero mescolerai... polenta ». E, se avesse consultato il Tommaseo-Bellini, il Lanzalone (1), leggendo a pag. 62 della *Francesca:* « lo tenemmo intatto (questo rosaio) — come *una roba di verginità* », non si sarebbe chiesto (pag. 106): « Che sarà questa roba di verginità? Se non è una cosa innominabile, sconvenientissima in bocca a Francesca, e in presenza della sorella, io non so che significato concreto possa avere! » Che significato concreto? Ma eccolo: « *La verginità* si è *la roba* bianca, dove la macchia è più appariscente e laida che in altra roba ». Questa frase, tratta dalla *Somma dei vizi e delle virtù* (testo a penna), la leggiamo nel Tommaseo-Bellini alla voce *roba*. Ma se fin qui si possono avere dei dubbi, questi si dissiperanno quando avrò mostrato quale uso il d'Annunzio abbia fatto del *Vocabolario marino e militare* del Guglielmotti, pei particolari di armi e di armati medioevali, e del Tommaseo-Bellini, pei nomi di stoffe. Cominciamo col *Guglielmotti* (2).

Il Marchetti Ferrante (3) nota che le nomenclature militari nell'atto secondo, in ispecie quelle relative all'uso del fuoco greco, « costituiscono in sè una corona di spropositi e di inesattezze ». E aggiunge: « Ora, senza risalire all'opera rara e antica del Vergerio [Vegezio?] — *De arte militari* — dove l'autore avrebbe trovato copiosa messe, bastava consultare la *Storia dell'artiglieria* del Gelli, un semplice manuale della collezione Hoepli ». In ogni caso, se inesattezze vi sono, n'è colpevole il Guglielmotti.

Leggiamo la descrizione allo scenario del second'atto:

... un breve andito chiuso da due muraglie pertugiate dalle balestriere... due scale laterali di dieci gradini salgono dall'andito al battuto della torre... si scorgono, pel vano dell'arco, i merli quadri di parte guelfa muniti di bertesche e di piombatoie... Spuntano soli in lontananza i merli a coda di rondine che coronano la più alta torre ghibellina.

---

(1) *Sulla Francesca da Rimini*, in *Rivista moderna politica e letteraria* di Roma, 1 luglio e 15 settembre 1902.

(2) Una più ampia esemplificazione delle derivazioni dannunziane dal Guglielmotti la darò in un articolo che apparirà in uno dei prossimi numeri della *Critica* di B. Croce.

(3) *Per Francesca e il suo recente poeta* in *Rivista d'Italia*, 1901, pagg. 746-758.

Il Guglielmotti, alla voce *torre*, h): « torre rispetto alle parti :... merli, bertesche... battuto... piombatoie ». Alla voce *merlo:* « 2.° (merli) quadri pei Guelfi, a coda di rondine pei Ghibellini... Erano pertugiati da più maniere di feritoie ».

Prosegue il testo dannunziano:

Un mangano poderoso leva la testa della sua stanga e allarga il suo telaio di canapi attorti.

E il Guglielmotti, alla voce *torre:* « là (sulle torri) mangani,... balestre, soldati ». Alla voce *mangano:* « Vegezio, Vitruvio ed i loro commentatori descrivono la *poderosa* macchina,... la *stanga* o trave centrale del mangano era inflessibile sul perno, dove aveva a ruotare la *testa* sotto l'impulso del piede di scatto prepotente e subitaneo. La forza impellente era tutta all'estremità della stanga, dove un poderoso *telaio* portava avvolti (poco più sotto: contorte) a più riprese lunghissimi *canapi* ».

Il d' Annunzio:

Balestre grosse a bolzoni a verrettoni a quadrelli, baliste, arcubaliste e altre artiglierie di corda sono postate in giro con lor martinetti girelle torni arganelli lieve.

E il Guglielmotti, alla voce *balestra:* « balestra a bolzoni, a quadrelli, a verrettoni rispetto ai proietti. Indi pur balestra a staffa (cfr. *Franc.* p. 79: « Ognun di loro... stà col piè nella staffa — della balestra »), a tornio, a martinetto,... a girella,... a lieva, secondo che nel caricarla si faceva forza col piede, col ginocchio, colla staffa, col martinetto,... colla leva, e simili » (1).

Il termine *finestra imbertescata* che s' incontra più sotto, nella stessa didascalia, si trova nel Guglielmotti, alla voce *bertesca*. E a questa voce stessa si trova il commento ai versi: « Alzate la bertesca. — *È opra da fanciulli* » (pag. 107), che Paolo dice a Francesca traendola « verso la finestra imbertescata », e porgendole « la funicella che pende dalla cateratta ». Infatti dice il Guglielmotti: « Alcune pitture antiche rappresentano il soldato al suo posto, e in terra seduto *il ragazzo* con la funicella in mano, che ciondola la bertesca ».

Scena I. Si vede nell'andito il torrigiano occupato ad attizzare le legna sotto una caldaia fumante. Egli ha ordinato contro la muraglia le cerbottane i sifoni le aste delle rocche a fuoco e delle falariche, e accumulato intorno ogni sorta di fuochi lavorati.

Pag. 80: « Ah quella Ravignana, altro che fuoco - lavorato, altro che solfo e bitume! ».

Pag. 82: « La mischianza — è al suo punto. Da mezzogiorno muovo — con la spatola, mescolo ed incorporo ».

Pag. 85: « Preparo fuoco greco, — rócche rócchette lingue trombe péntole — falariche e diverse — altre carezze per i Parcitadi ».

Tutta questa nomenclatura la troviamo nel Guglielmotti, alla voce *fuoco*, 7. « Fuoco di guerra. a. *Fuoco lavorato*... b. Fuochi speciali: razzo,

(1) I termini *baliste*, *arcubaliste* figurano accanto in alcuni esempi cit. dal Tommaseo-Bellini, p. es. in *Machiavelli, Arte della guerra*, VII.

racchetta (1), *falarica, lingua, tromba, pentola... roccaffuoco...* botte, barile (2)... c.... A questi fuochi si mescevano sostanze diverse, *solfo, bitume.* d. Per questi fuochi voglio ricordare la formula di Cesare della Valle [nomina gl'ingredienti, poi:] Pesta insieme in mortaio, poi mesci trementina al fuoco in *caldaia,* quanto basta: *mesci incorpora, muovi con la spatola* di legno ».

Infine si confrontino le pagg. 86 e segg. con i corrispondenti passi del Guglielmotti:

(*Francesca,* p. 86 segg.)	(*Guglielmotti,* alla voce *fuoco*)
Il fuoco greco... è vero che — non si conosce alla battaglia strazio — più terribile? È vero — che arde nel mare, — arde nei fiumi, — brucia le navi, — brucia le torri, —... soffoca, ammorba. — È vero che calcina — il macigno, consuma — il ferro...	Fuoco greco si chiamava nel medio evo, quella *terribile* composizione di fiamme allo stato liquido oleoso, che *ardevano pure nell'acqua,* e si usavano in ogni *battaglia,* massimamente negli assedi per bruciar le *torri...* e per ardere gente e *navigli* in mare... bruciava con fiamma vivida, spargeva fetide esalazioni, *consumava il ferro e la pietra.* Si spegneva con *l'aceto,* la *sabbia* e la cenere.
E solo con la sabbia — si affoga e con l'aceto — si stempera.	
E come lo scagliate — voi? Co' sifoni e con le cerbottane, — di lungo getto; o in cima delle picche — con pennecchi di stoppa — lo saettiamo a forza di balestro. — Ecco, Madonna, queste sono buone — conocchie.	Si cacciava a gran distanza coi *sifoni* e le *cerbottane* [e alla voce *racchetta:*] Siffatti razzi... si chiamavano *rocchette,* perchè fatti a somiglianza della rocca o *conocchia:* l'asta di legno,... il *pennecchio di stoppa* incendiaria. Si lanciavano prima colla *balestra.*

Lo stesso vocabolario ha fornito la nomenclatura che si legge a pag. 198: « ai beccatelli sono appesi budrieri coregge turcassi, pezzi d'armature diversi, e poggiate armi in asta: picche bigordi spuntoni verruti mannaie mazzafrusti ». Il Guglielmotti, alla voce *beccatello:* « Ciascuno di que' pioletti per appiccarvi *budrieri,* arnesi, o per appoggiarvi lance, labarde, armature, o per ritegno di *coregge,* di girelle, o d'altri *pezzi d'armature* ». E alla voce *asta* troveremo poi i termini *picca, spuntone, bigordo, mazzafrusto, verruto, mannaia.* Altrove si parla di verga sardesca; di verrettoni a taglio tondo (*Franc.* p. 126). Il Guglielmotti, alla voce *dardo* nomina *verrettone, verga sardesca* e alla voce *verrettone* dice: « era di punta e *taglio tondo* ». Da *verga sardesca,* il Gugl. rimanda a *verruto:* « sorta di *spiedo...* ogni altro intende la *terribile verga sardesca* ». Cfr. *Franc.* p. 115: « Lo Sciancato è apparso... con una verga sardesca nella mano... leva quel suo terribile spiedo ».

(1) Per *ròcca, ròcchetta,* v. più sotto.

(2) Per *botte, barile,* v. *Franc.* p. 82: « Vogliamo manganare sulle case - scomunicate bariglioni e botti ». Il Guglielmotti, alla voce *mangano,* parla dell'uso di scaraventare col mangano *carogne* ecc. a vituperio dei nemici. E Gianciotto, a pag. 115: « Io son capace — di manganarvi tutti giù nell'Ausa — come *carogne* ». (V. pure *manganare* in Guglielmotti

Le stoffe e i costumi di cui si parla nella *Francesca* parvero a suo tempo (specie al Marchetti Ferrante cit.), anzichè fedeli rievocazioni storiche, confusionarie nomenclature. Non poteva essere altrimenti, data la differenza d'epoca dei testi da cui il d'Annunzio ha tratto il suo guardaroba. Sopra ho già notato alcuni particolari desunti dal Boccaccio e dal Villani. Non m'indugerò sui *panni di gamba* (pag. 12), nè sul *romagnolo* e lo *scarlatto* presi dal Sacchetti insieme col resto della novella L. Le *saie* sia di Como (pag. 160) che d'Irlanda (pag. 14), le troviamo in un esempio riferito dal Tommaseo-Bellini sotto *saia*: « *Quaderno o sia Libro de' conti.* A Messer Tommaso de' Mozzi... portò Lapo per una pezza di *saia d'Irlanda* ». E appresso: « Per braccia nove e mezzo di *saia di Como* ». Dice il giullare: « Questa guarnacca... tutta di velluto chermisì — e foderata di dossi di vai ». Cfr. *Ordinamenti sui mortori, Firenze:* « Possano avere (le vedove) e ricevere una guarnaccia... *foderata la guarnaccia* di zendado ovvero *dossi di vaio* ». E *Vasari, Ragionamenti*, 117: giubboni di *velluto chermisì* » (passi citati dal Tomm.-Bellini). Ma Altichiara si fa beffe del giullare: « Un guarnacchino vecchio ». Tanto *guarnacchino*, che *guarnaccone* (pag. 171) son registrati dal Tomm.-Bellini. Il Tomm. riporta a quest'ultima voce un esempio tratto dalla novella CXLV del Sacchetti. Tal citazione, come avverte la Crusca, è fatta sull'autorità del codice Venturi, chè la stampa ha *guarnaccione*. Il d'Annunzio quindi, se avesse tratto la voce direttamente dal Sacchetti, avrebbe usato la forma *guarnaccione*.

Nella scena dove il Mercatante mostra le sue stoffe, il poeta chiama a raccolta e rifonde tutta una schiera di citazioni del Tomm.-Bellini. Riferirò questa scena, raffrontandola colle fonti: tralascio d'indicare volta per volta come con poche voci, a forza di rimandi, sia relativamente facile accrescere la nomenclatura, essendo di solito, sotto ciascuna voce, nominate più sorta di stoffe. Tuttavia, siccome non si può precisare se il Poeta è ricorso a questo sistema, che consisterebbe nel prendere come punto di partenza poche voci note a tutte le persone colte (p. es.: zendado, broccato), ovvero al sistema di spogli metodici, non tenterò di ricostruire il modo con cui egli ha trovato tutti i termini da lui citati, e darò senz'altro le fonti.

Quello che mi par da escludere in via assoluta è che il d'Annunzio abbia consultato direttamente i testi citati (1). Nè si dica che quei termini sono comuni a una gran quantità di documenti dell'epoca, perchè, più che di termini isolati, si tratta di nessi di parole, riportati nell'ordine e nella forma in cui figurano solo in una determinata fonte. Quanto ai nomi di paesi (v. sotto), il Poeta è ricorso direttamente al volume III della *Decima* (ed. Lisbona e Lucca 1766) contenente la *Pratica della mercatura* del *Pegolotti*.

---

(1) Prove ancora più convincenti di quest'affermazione appariranno nel mio articolo annunziato sopra, in nota.

(*Francesca*, Atto I, sc. III)

(dal *Tommaseo-Bellini* e dal *Pegolotti*)

Voglio scegliermi una vesta — di ermesino tessuto con le fila — di più colori, di cento colori, — che ad ogni volta e rivolta di lume — e d'occhio cangi l'aspetto.

Sperone Speroni. Parte prima del *Dialogo della storia:* L'ermisino fatto con fila di più colori perciò è detto cangiante, che stando fermo nell'esser suo, ad ogni volta e rivolta di lume e d'occhio, cangia l'aspetto.

Zendadi leggieri e broccati — d'alto ricamo, riccio sopra riccio.

Pallavicino Sforza. Del bene, 3. 4: Zendado leggiero contrapposto a broccato d'alto ricamo. — *Vasari, Vite.* 101: una pianeta e piviale di broccato, riccio sopra riccio.

Ermesini, damaschi, - sciamiti, cambellotti, - grossagrane, stamigne, - pignolati, uccellati, - baracani, frustani, - zetani, cammuccà, - rasce.

(pag. 164: questo zetani messo a poste d'oro).

Tassoni. Pensieri diversi; 10, 20: Abbiamo damasco, tabì... ermesino. — *Spet. nat.* XI, 139: Spezie tutte differenti di... stamigne, di rasce, di panni, di cambellotti, di zendadi, di damaschi, di velluti e d'altri drappi. — *Stratto delle gabelle del sec. XV*, 2: Baracani, frustani, pignolati. *ib*, 50: Pignolati e frustagni... uccellati. — *Statuti dell'arte di Por S. Maria* II, 26: Zetani vellutati, con pelo o a poste, o fondo con oro e argento. — *Ranieri sardo. Cronaca pisana* (in *Archivio. St. It.* VI, parte II, 121): pezze 8 di taffetà e pezze otto di calmucca, e pezze due di zetani (le forme *cammucca* e *camucca* si trovano sovente nel Pegolotti).

Dobletti alla napolitana - e cataluffe alla siciliana.

Bandi fiorentini XXVIII, 31, 9: cataluffe alla siciliana... o dobbretti alla napolitana.

Tabì o alto o basso, tabì d'oro - e d'argento filato con onde,

Aless. Citolini. La Tipocosmia, 440: il tabì, o alto o basso, o semplice o doppio. — *Stat. Por S. Maria* II, 26: tabì d'oro o d'argento tirato, o filato con onde.

Panni - d'Osta, di Dondiscatte, - di Bruggia, di Tornai, di Terramondo - e di Mostavolieri in Normandia.

Pegolotti cit., p. 283: Panni di Mostavolieri in Normandia; p. 284: saie di Dondiscatto in Fiandra; p. 285: panni di Terramondo in Fiandra — panni dell'Ostia in Fiandra; p. 287: panni di Tornai in Fiandra; p. 288: panni di Bruggia in Fiandra.

Drappi di seta lavorati ad alberi - a occhietti a scacchi a denticelli a spina,

Tomm. Garzoni. La piazza universale di tutte le professioni del mondo, 392: bellissime (stoffe di seta)... ad occhietti, a scacchi... rigate a denticelli, a spina, ovvero altro disegno.

e velluti d'ogni opera - e d'ogni sorta - velluti a un pelo a due peli a tre peli...

Bandi fior. XXVIII 31,7: velluti alti e bassi, di ogni opera, e di ogni sorte. [Il *Tomm.* cita pure:] Velluto a un pelo, a due peli, a tre peli.

Andiamo ad Armalecco, a comprar vai - zimbellini ermellini - màrtole lupicervieri, e altre pelli;

Pegolotti cit. Cap. I: Avvisamento del viaggio al Cattaio [vi si parla d'Armalecco]. Cap. III, p. 5: Vai a migliaio... Ermellini a migliaio... Volpi, Zimbellini... e martole, lupi cervieri, e tutti drappi di seta, e d'oro.

e andiamo a comprar lane - pe' monasteri d'Inghilterra, a Chinna, - a Biliguassi a Croccostrande a Isticchi - a Diolacresca a Giùttebi a Bufeltro - in Cornovaglia.

ib. p. 265: Inghilterra per lane di magioni: Crocchestrande... Diolaccresca... Biliguassi, (pag. 266) Bufeltro in Cornovaglia, (p. 267) Chinna, (p. 270) Isticchi, (p. 271) Giutebi.

Questo — è color novissimo, Madonna. — che si chiama di gazzera marina, — maraviglioso.

Neri. Arte vetraria. 1. 23: Allora si fa un colore celeste ovvero di gazzera marina meraviglioso.

E questo, schizzo d'oca... — piè di cappone, orecchio d'orso, penna — d'angelo, colombino, — giaggiolino, colori nuovi.

(pag. 166: questo dobletto lionato).

Bandi fior. XXVIII. 52. Rasi... gialli... piè di cappone... color di cervio, e simili color bassi. [*colombino*: sorta di violetto. Così il Tomm.] — *Aless. Piccolomini. Dialogo della bella creanza delle donne*, 21: la fece tingere (una veste) in giuggiolino, o leonato che vogliam dire. [Il Tomm. registra pure: *giaggiolino* — colore del fior di giaggiolo].

Ti vo' donare questo sciamitello — violetto.

Stat. Gab. Sien.: Drappi di seta... lavorati a sciamitelli.

È il violetto dolce, — un de' colori fini d'oricello.

[Il *Tomm. - Bellini* cita: Garg.:]. Il violetto dolce, uno de' colori fini d'oricello.

Nel Tommaseo-Bellini ritroviamo pure l' « organo portabile, di piccola mole, con cassa canne tasti manticetti e registri... » (*Francesca*, p. 140). Infatti nel vocabolario suddetto, alla voce *organo*: « *Organo portabile.* Dicevasi anticamente quello che, per esser di *piccola mole*, potea trasportarsi agevolmente da un luogo all'altro. *Citolini*, *Tipocosmia*, 493: L'organo portabile... e poi *i mantici, la cassa, i tasti, i pedali, le canne, i registri* ». Oh, se il Tommaseo, invece di quel vago e comodo *anticamente*, avesse detto che Paolo degli Organi non venne in Italia che... nel trecento! E nel Tommaseo-Bellini ritroviam pure la viola del giullare, di cui Garsenda si burla (p. 15): « La rosa è senza grazia. — Mancano tasti, manca — bordone e mezzanella... » Il Tomm.-Bellini, alla voce *viola:* « A manico tasteggiato erano quelle antiche, e avevano per lo più sei corde, dette Basso, *Bordone*, tenore o *Mezzanella...* » La stessa Garsenda che poco prima (p. 7) aveva lanciato al giullare un insulto derivato dal *Ciriffo Calvaneo*, 2.41 (o can malfusso), consiglia adesso al giullare di « scarabillare un ribechino », frase che si trova in un passo dell'*Ercolano* del Varchi (249) (1).

(1) Nell'*Ercolano* si trovano anche i verbi *ciangolare* e *ciangottare* (*Franc.*, pp. 20-21).

Se anche tutto ciò che, nella *Francesca*, si riferisce alla storia del costume fosse storicamente esatto (e abbiam veduto che è ben lungi dall'esserlo; sicchè a una persona realmente erudita sui costumi del tempo di Francesca la coreografia dannunziana deve far l'effetto che a un di noi farebbe il sentire i personaggi di *Madame Sans-gêne* parlare di grammofoni e di abiti color tango), se anche tutto ciò fosse esatto, sarebbe pur sempre esagerato l'elogio che della tragedia dannunziana tessè il Del Lungo: « Il sentimento e il linguaggio di queste persone... sono, qui poi è dir poco studiati, ma calcati con insistente vigoria sui documenti della viva parola d'allora ». Lasciamo stare il linguaggio, ma il sentimento! E non era umanamente possibile che non fosse così. E siccome ciò che si dice vale a seconda del *come* si dice, cioè del sentimento che vi si esprime, non ci vuol molto a capire quanto illusorio, da tutti i punti di vista, sia il senso d'ambiente che il d'Annunzio ha tentato pazientemente di ricostruire. Pazienza che si sarà proposto mire più che altro artistiche e coreografiche, chè ridicola sarebbe stata, se mai ci fu, la pretesa di fare della *Francesca* un'opera d'arte che fosse anche storicamente molto approssimativa, non dico per ciò che riguarda la mera storia — chè il d'Annunzio stesso confessa gli arbitrii commessi, di cui altri (1) gli ha mosso acerbe critiche —, ma anche per ciò che riguarda il sentimento. Non sempre, del resto, il linguaggio è calcato su documenti dell'epoca, sia pure eterogenei, a meno che non si voglia ammettere che i personaggi del dramma potevano conoscere le opere del Swinburne, dello Shelley, del Mallarmé. Ostasio (Atto I, sc. III) parla della sorella: « il mio padre — le diede per nutrice — una sua spada di meravigliosa — tempera ». La Fedra del Swinburne (*Poems and Ballads, First series*) dice a Ippolito: « A sword was nurse of thine » (2). Così più sotto: « Quand'ella cammina .. » è pure una reminiscenza swinburniana (3). Nell'Atto III Paolo dice a Francesca (p. 188): « Inghirlandata — di violette m'appariste ieri — a una sosta, in un prato — dove mi ritrovai — io solo, dilungatomi gran tratto — dalla scorta. S'udia — soltanto tintinnire — il freno del cavallo... ». È la contaminazione di due passi della *Laus Veneris* del Swinburne (*Poems and Ballads* I); di: « I rode alone, a great way off my men, — And heard the chiming bridle smite and smite » (4), e del passo in cui Venere appare a Tannhäuser: « A great elder-tree — Held back its heaps of flowers to let me see — The ripe tall grass, and one that walked therein » (5). E a p. 268: « I piedi fiammeggianti — del-

(1) G. Presutti, *Francesca da Rimini nella storia e nella tragedia*, Torino 1903.

(2) Una spada fu tua nutrice.

(3) V. *Critica*, XI, p. 439.

(4) Io cavalcavo solo, gran tratto lungi dei miei uomini, — e udivo battere e battere il freno tintinnante.

(5) Un gran sambuco — ritrasse i suoi corimbi di fiori perchè io potessi vedere — l'alta erba matura, e una che vi camminava.

l'Amore li premeranno ». Cfr. Swinburne, *Laus Veneris*: « Trodden as grapes in the wine-press of lust, — Trampled and trodden by the fiery feet » (1). Nell'Atto V, Paolo dice: « E la notte — e il dì saran commisti — sopra la terra come sopra un solo — origliere; e le mani — dell'alba non sapranno più disgiungere — le braccia oscure dalle bianche braccia — né districare — i capelli e le vene loro ». Questo passo ne ricorda in primo luogo altri consimili del d'Annunzio: *Laudi*, III, p. 131: « (il Giorno) giace supino sopra il bianco mare... pur tanto è dolce che la Notte oscura — non già lo spegne ma di lui s'accende — e lui aurato nelle braccia prende, — lui cela nella sua capellatura — ma non così che quelle membra d'oro — non veggansi pel fosco trasparire — e illuminare la serenità ». E *Laudi*, III, 273: « Tal chiaritate — il giorno e la notte commisti — sul letto del mare — non lieti non tristi — effondono ancora... ». In tutti questi passi è facile scorgere la reminiscenza di alcuni versi dello Shelley (*A Summer Evening Churchyard*) tradotti già dal d'Annunzio (2) così: « E la pallida sera avvolge la sua chioma raggiante — in trecce vieppiù cupe intorno alli occhi languenti del giorno ». Infine, quel che Francesca dice mirandosi allo specchio d'argento (p. 261): « Oh silenzio, acqua profonda, sepolcro — pallido del mio viso — mortale! Quale voce — mi disse che non fui mai tanto bella? », può ricordare un passo della *Hérodiade* del Mallarmé: « Tiens devant moi ce miroir. O miroir! — Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée — Que de fois et pendant des heures, désolée — Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont — Comme des feuilles sous ta glace au trou profond — Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine, — Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine, — J'ai de mon rêve épars connu la nudité. — Nourrice, suis-je belle? ». [Si noti che poco prima sullo spirito di Francesca eran passate visioni di tempi trascorsi, in guisa di baleni].

Considerata la funzione dominante che l'ambiente e il costume hanno nei drammi storici del d'Annunzio, è naturale che l'arte del poeta, in questo campo, dovesse svolgersi nel senso di dare sempre più peso alla coreografia. Se nella *Francesca da Rimini* il poeta si sforza di tratteggiare dei caratteri, questa preoccupazione diminuisce via via negli altri drammi, ove le figure sono di più in più stilizzate, anzi, son sempre le stesse figure che, ripetendosi, esauriscono il loro scarso rilievo. Non è difficile accorgersi come la *Parisina* ripeta in tono minore la situazione della *Francesca*, la *Pisanella* la situazione della *Nave*, e il *San Sebastiano* quella della *Fedra* (San Sebastiano è Ippolito, e l'Imperatore è Fedra). Ma nelle opere scritte in francese già l'espressione del dramma non è affidata solo alla parola, ma alla decorazione, alla danza, alla musica: *Féeries* furon

(1) Pesti come uve nel tino della lussuria, — premuti e pesti dai piedi fiammeggianti.

(2) V. *Pagine disperse* di Gabriele d'Annunzio, raccolte da A. Castelli, pag. 337.

chiamati quei drammi. Infine la parola sembra inadeguata al d'Annunzio per esprimere la visione dell'ambiente, la quale vuol essere tradotta solo in termini visivi. E il d'Annunzio inventa *Cabiria* (di cui non so se sia stata notata l'affinità d'argomento con *Salammbô*). Lo svolgimento del dramma storico dannunziano portava logicamente alla « scena muta », ove la parola delle didascalie è umile ancella della coreografia, di quella coreografia che era ancora ancella della parola nella *Francesca da Rimini*. *Ceci tuera cela.*

MARIO PRAZ.

ALLE SOGLIE DEL ROMANTICISMO SPAGNUOLO

I.

Nel 1806 si rappresentò per la prima volta a Madrid *Il sì delle ragazze* di Leandro Fernández Moratín; nel 1834, nell'aprile, *La congiura di Venezia* di Francisco Martínez de la Rosa e nel settembre il *Macías* di Larra; nel 1835 il *Don Álvaro* o *La forza del destino* di Angel Saavedra, duca di Rivas. Fermiamoci qui: in queste date si contengono i termini del romanticismo spagnuolo nella sua genesi formativa: esse, come presto vedremo, avranno il loro significato. Esaminiamo dapprima più particolarmente i fatti.

Il sì delle ragazze è una commedia in tre atti e in prosa, rispettosa fino allo scrupolo delle tre unità drammatiche. Moratín era uno spirito inesorabilmente classico; giudicava la *Poetica* di Luzán la migliore di tutte, e Luzán — è noto — non fu che traduttore del nostro Gravina e del nostro Muratori; considerava al pari di Boileau la commedia « un'imitazione in dialogo di un avvenimento accaduto in un luogo, in poche ore tra persone private per mezzo del quale e della opportuna espressione degli affetti e dei caratteri risultino posti in ridicolo i vizi e gli errori comuni delle società ». Ammirava e imitava Molière mentre, al pari dell'Alarcón, ricordava Terenzio per una tal quale soave malinconia e per la gentilezza dei costumi che non abbandonava mai completamente neanche le persone di infimo grado. Insomma la commedia era quanto di più contrario possa immaginarsi al genio spagnuolo, e tuttavia piacque e fu rappresentata per ben ventisei sere consecutive.

Tra il 1806 e il 1834 nessuna novità importante apparve sulla scena, ma, mercè i felici rifacimenti di Candido Trigueros e di Dionisio de Solís, si venivano riscoprendo — proprio riscoprendo! — Lope e Tirso de Molina interamente sepolti nel più profondo oblìo. Lope, giudicava il Moratín nelle sue *Origini del teatro spagnuolo*, aveva ingegno; non corruppe propriamente il teatro spagnuolo perchè era già corrotto: « l'unica colpa che gli si può fare sarà di non aver tentato di correggerlo ». E Moratín era tra i più benevoli, tra coloro che facevan lo sforzo di ammettere che il fecondo commediografo « aveva ingegno »

Nel 1834 un ministro di stato, uomo abile nel maneggio dei negozi, scaltro, potente, Martínez de la Rosa e un povero giornalista, Larra, mordace, caustico, amaro, avventurarono sulla scena due nuovi lavori: *La Congiura di Venezia* e *Macías*. Il pubblico accorre curioso e in folla e ascolta con religioso silenzio; lì per lì rimane disorientato, poi applaude, ammira, approva. È lo stesso pubblico che aveva applaudito, ammirato, approvato

Moratín; eppure, quale profondo cambiamento! Alla commedia famigliare, di semplice intrigo borghesuccio che si delinea con meschino svolgimento entro le pareti ristrette di una stanza è successo il dramma storico, ampio, vigorosamente tracciato e abilmente colorito, pieno della verità e della intensità della vita, ricco di passioni e di episodi. Molière, come genio tutelare e modello cede, in men che non si dica, il campo a Victor Hugo, Dumas e Beaumarchais.

Ancora un anno e il Duca di Rivas riuscirà a fare accettare con il suo *Don Àlvaro* la più illimitata libertà poetica, rendendo la tragedia eminentemente lirica, ribellandosi alla tirannia di ogni regola, mescolando prosa e versi, serio e grottesco e patetico, fatti d'armi e canti d'amore e chiari di luna e fumosità di lanterne giallicce nell'aria oleosa delle taverne. Gli spettatori, scrive Larra, stavano pieni di sorpresa durante la rappresentazione del dramma. Si tumultuò, si strepitò, si gridò allo scandalo, ma alla fine il *Don Àlvaro* trionfò e piacque. Fu l'*Hernani* della Spagna; la nuova scuola aveva vinto la sua causa. Larra, che nel teatro prima del Duca di Rivas si era messo su quel cammino, onestamente confessò che questi lo aveva sorpassato. Parve invecchiata perfino *La Congiura di Venezia*; e non aveva che un anno di vita! Ma Martínez de la Rosa fu, come in politica così in letteratura, un temperato, cercò sempre conciliare gli estremi; prima della *Congiura* ove non è assente un certo sapore byroniano aveva scritto un'arte poetica ricca di oraziani ammaestramenti; non errò chi lo disse il Casimiro Delavigne della Spagna, e Casimiro Delavigne significa appena preromanticismo. Invece, alla soglia della nuova scuola, veri e pieni romantici, ci appaiono Rivas e Larra; intenderli e studiarli significa intendere e studiare la ragione storico-sociale e l'intima essenza del romanticismo spagnuolo, come in parte si è provato di fare l'Azorín con la sua consueta maniera dilettosa ed elegante in un volumetto ristampato lo scorso anno, dalla cui lettura queste pagine hanno preso lo spunto (1). Intanto le date ci insegnano quanto rapido sia stato il suo trionfare; come esso pare nato piuttosto da una improvvisa esplosione di forze latenti che non da una graduale evoluzione verso nuovi orientamenti artistici. Perchè? Quali condizioni letterarie e quali forze spirituali troviamo come agenti alla sua soglia? In quanto il romanticismo spagnuolo si accordò con quello degli altri paesi e in che cosa reagì per l'azione di fattori locali?

II.

È accaduto al romanticismo spagnuolo quanto a un di presso Daniel Mornet ha avvertito pel romanticismo francese nel suo volume: *Le romantisme en France au XVIII^e^ siècle*; e cioè il movimento è stato via via

(1) Azorín, *Rivas y Larra, Estudio sobre la razón social del Romanticismo en España*. Madrid, Raggio, 1921.

preparato e preconizzato con più o meno chiara coscienza dagli scrittori dell'intero secolo XVIII: con la differenza però che, mentre in Francia la preparazione è stata prevalentemente sentimentale e naturalistica, in Spagna è stata prevalentemente estetica e intellettualistica. Al di là dei Pirenei bisognava creare l'ambiente; era perciò necessaria l'inquietudine romantica e il vagabondare insoddisfatto di Gian Battista Rousseau, l'anelito verso il misterioso dell'infinito e la tormenta delle passioni di M.lle de Lespinasse; l'interesse per l'orrido naturale e selvaggio che è nelle note del Ramond ai viaggi dell'inglese Coxe o in alcune delle incisioni del Moreau; era necessario infine quella special forma di esaltazione ditirambica del proprio io, voluttuosamente triste, quella individualizzazione della nostra coscienza che si chiamò lirismo romantico di cui è già copiosamente ricca l'intera letteratura del settecento francese.

In Spagna le cose andavano diversamente; qui l'ambiente era già sentimentale; non c'era che da correggere la falsa rotta del proprio genio traviato verso forme di un artefatto accademismo contrario alla sua indole; non c'era che da tornare indietro; chiudere una parentesi, aperta per imposizione quasi ufficiale della dinastia borbonica, che riuscì a fare accettare modelli e mode francesi in un momento in cui la produzione letteraria genuinamente spagnuola pareva come rallentarsi e esaurirsi per virtù della sua stessa eccessiva fecondità degli anni innanzi.

Che la letteratura spagnuola sia nata romantica e tale si sia mantenuta fin quasi a tutto il seicento è un fatto così ovvio che non è necessario insistervi molto sopra. Per quanto, per esempio, riguarda i valori romantici del teatro e della novella spagnuola basterà ricordare la gran fortuna che Calderón e Cervantes ebbero in Germania al principio dello scorso secolo.

Non è esagerato affermare che il teatro romantico tedesco nacque dal culto di Calderón, specie dopo l'esaltazione che ne fece Guglielmo Schlegel nelle sue lezioni di letteratura drammatica. Se ne scostò, è vero, Schiller, e Goethe applaudì; ma Schiller e Goethe non possono considerarsi romantici nel senso rigoroso della parola. Intanto il *Don Chisciotte* contendeva il primato ai romanzi di Rousseau, di Voltaire e di Richardson.

L'esuberante ricchezza romantica del teatro spagnuolo ha posto nell'ombra i valori romantici della lirica fino all'ottocento, ma essi tanto meno vanno negati o trascurati, quanto più restia fu questa ad assimilarli, a causa certo della più profonda e diretta impronta che ricevette dai nostri classici e petrarchisti. Non è forse l'orrido del paesaggio caro al Byron e al Bürger quello tratteggiato dal Marchese di Santillana nelle due seguenti strofe del *Sueño*, ad onta di quell'Eolo suggeritogli dalla sua indigesta erudizione classica e di quel tanto che nell'intero componimento ci si può ritrovare, come vi ha ritrovato lo Schiff, di derivazione dal *Roman de la Rose*?

« Oscure nubi distrassero i miei alti pensieri: Eolo sciolse i venti che

crudelmente guerreggiarono; stormi di cornacchie di tal nerezza empirono l'aria che del loro stesso colore il cielo offuscarono.

« E gli alberi ombrosi del giardino già ricordati, furono all'istante mutati in tronchi aspri e nodosi; e i canti melodiosi si cambiarono in clamori e gli uccelli si mutarono in aspidi velenosi ».

Più certo preludio alla musa romantica è il nostalgico *pianto* di un poco noto poeta quattrocentesco, Guevara, *che fece in pellegrinaggio a Guadalupe, ricordandosi come lì si innamorò* non solo per la sua dolce melanconia, ma anche per l'intima poesia che nasce dall'associazione dei *regrets* della nostra passione con l'impressione del mondo esterno.

« O infausta ventura! O montagne di Guadalupe!... Cosa mirai dove vidi le dame e non vidi nessuna di quelle!... Vidi le montagne paurose coperte di ombra di morte; solitarie, tristi, tenebrose e deserte le case; le sorgenti inaridite, gli uccelli rauchi, queruli, cantando la solitudine con la loro voce angosciata. La gente d'altra maniera; i campi d'altro colore, i cibi senza sapore, d'altro aspetto la riviera ».

Non c'è ancora il paesaggio, ma c'è l'anima delle cose che parla un misterioso e oscuro linguaggio, precisamente come in Rousseau, in Lamartine, in Théophile Gautier.

Nella prefazione con cui nel 1832 Agostino Durán accompagnava la preziosa ristampa del *Romancero,* Góngora era salutato fondatore del romanticismo spagnuolo assieme a Lope de Vega; il Góngora, si intende, della prima maniera, delle piacevoli *letrillas* e dei delicati *romances.* E come negare che, in tempi più vicini al suo trionfare, il romanticismo più d'una volta affiora già tra il levigato purismo dei poeti della scuola sivigliana o nel vago e paziente sentimentalismo di Cienfuegos o nel calore simpaticamente sincero dello stesso Manuel José Quintana, l'ultimo dei classicisti?

A torto Ernest Mérimée pone nel suo *Précis d'histoire de la littérature espagnole* tra i minori lirici romantici Manuel de Cabanyes, il più oraziano invece di quanti poeti scrissero in castigliano, a cui la breve vita non permise un pieno sviluppo delle proprie facoltà poetiche: ammirò Byron, ma nei pochi canti che formano l'unica sua raccolta, *Preludi della mia lira* (Barcellona, 1832) non si scostò dal modello suo preferito e, se altre ispirazioni accolse, queste gli vennero da Luis de León sopra tutto e poi, in più modesta misura, da Ugo Foscolo e forse anche da Giacomo Leopardi. In certi speciali atteggiamenti del suo spirito non dobbiamo noi dunque vedere altro che segni precursori più certi, perchè più vicini, della nuova scuola. Così per esempio là dove ne *La indipendenza della poesia* proclama la libertà della sua musa.

Anche nella lirica serpeggia adunque, or nascosto, or palese, continuamente un filone di vena romantica dai vecchi tempi della sua maniera *cortesana* fin proprio agli albori della novella scuola.

Interessante sarebbe una storia completa del romanticismo in Spagna prima dell'età romantica; noi vi ritroveremmo in embrione e liberamente

svolte tutte le tendenze e peculiarità che saranno poi proprie di quella e varranno a individualizzarla con contorni e caratteri precisi nel confronto dei vari romanticismi stranieri. Da noi non è avvenuto altrettanto. Romantici furono anche Dante e Ludovico Ariosto, ma assai poco della *Commedia* e del *Furioso* passò nel nostro romanticismo dal Berchet all'Aleardi; accadde anzi un fatto singolare: il più dantesco fu il meno romantico dei poeti: Vincenzo Monti! In Spagna invece tra il 1830 e il 1864 ritroviamo sotto nuova veste di modernità quanto fu già spirito, forma, materia nel contenuto ideale e artistico delle opere del passato. Con ciò non si vuol significare che il suo romanticismo fu meno originale che nelle altre letterature, ma solo che fu più schiettamente paesano e popolare.

Basterà ricordare tre uomini: Suero de Quiñones, Leriano e Macías per diverse ragioni e a diverso titolo consegnati alla storia delle lettere: paiono, studiandoli, usciti dalle fantasie malate di irrealità del secolo scorso, nutrite di Walter Scott e di ballate tedesche; sono invece vissuti tutti e tre poco innanzi il rinascimento e la loro storia è la miglior testimonianza di quel contenuto spirituale romantico formatosi nella penisola iberica di pari passo col formarsi della coscienza nazionale e che nel romanticismo non fece che riprendersi e perfezionarsi.

Suero de Quiñones fu, oltre che cavaliere, poeta *cortesano* dell'età di Giovanni II; ma la sua fama difficilmente avrebbe trionfato del tempo se egli non fosse stato anche l'eroe della romanzesca e cavalleresca avventura consegnata nel curioso libro di Rodríguez de Lena, *Il passo d'armi* (*El paso honroso*). « Vadano poi a dire che furono invenzioni le giostre di Suero de Quiñones, quello del passo! », asseriva trionfante Don Chisciotte nel suo discreto colloquio col curato in un verde prato della Mancia! E infatti del tutto novellesca la narrazione di Rodríguez de Lena non fu; chè, par bene, lo strano torneo di cui si parla avvenne realmente nell'estate del 1434 dinanzi al re Giovanni II e storici furono alcuni dei personaggi che vi figurano. Ma a leggerlo così, a tanta distanza di secoli ci par proprio di divertirci a una narrazione dell'Ariosto o dello Scótt. Udiamo qualche frase che l'araldo di Suero pronunziò in nome di questi dinanzi al re.

« .... Io, vostro vassallo e suddito, sono già da lungo tempo tenuto in servaggio da una dama, in segno del quale io porto questa catena di ferro al collo tutti i giovedì, come è notorio nella vostra magnifica corte... Or dunque, possente Signore, in nome dell'Apostolo San Giacomo io ho preparato il mio riscatto che sarà di trecento lance di ferro di Milano rotte da me e dai miei cavalieri che sono qui in arnese... E noto sia ad ogni dama d'onore che, chiunque ella sia che si troverà a passare nel luogo ove io sarò e non l'accompagnerà un cavaliere o gentiluomo disposto a giostrare per lei, perderà il suo guanto destro. In tutto ciò che è detto s devono comprendere due eccezioni: cioè Vostra Maestà non è tenuto a subire simili prove, nè il magnifico signore, il contestabile Alvaro de Luna ».

Cavalleria! è vero; in ogni letteratura è facilissimo ritrovare cento avventure consimili nei cantari popolari o nei romanzi fioriti tutti con maggiore o minore contaminazione dalla tradizione brettone; ma nel caso nostro son da tenere assai in conto le parole dell'ingegnoso Don Chisciotte: non si tratta di finzione! è realtà, è vita, non è soltanto letteratura. Il romanticismo è già una cosa viva alla metà del quattrocento, una realtà in cui l'anima si rispecchia e di cui continuerà sempre il ricordo, anche nelle età non propizie, quando in buona coscienza si vorrà fare solo della letteratura: intendo alludere al secolo XVIII.

Personaggio di pura fantasia è invece Leriano. Ma se a Diego de San Pedro, l'autore della *Carcere di amore* di cui questi è fortunato protagonista, fu suggerito sopra tutto dalla lettura delle novelle erotico-sentimentali italiane, come la *Fiammetta* e la *Storia di due amanti*, divenuta in breve tempo celebratissima in Spagna anche contro il desiderio di Enea Silvio Piccolomini, non è infondato il sospetto che qualcosa di autobiografico pur contenga la narrazione di questo infelice amante spinto al suicidio dalla sua passione condannata fatalmente a rimanere sterile. Come Werther! L'analogia non isfuggì al dotto editore del *Cancionero de burlas*, Don Luís de Usoz, agevolata anche dal fatto che la novella spagnuola si riveste, come il romanzo di Wolfango Goethe, della forma epistolare. Importa al nostro fine osservare il *patetico* che più di una volta si fa strada in mezzo a tanti elementi allegorici, medievali, cavallereschi. Mai pianto di madre fu più lugubre e sentimentale di quello sciolto sul moribondo Leriano dalla sua propria: l'effetto tragico, nota assennatamente il Menéndez y Pelayo « nasce dall'intervento dell'elemento fatidico dei presentimenti e dei prognostici ». Orbene, questo senso della fatalità noi lo ritroveremo sviluppato e accolto largamente dalla letteratura del romanticismo.

Troppi punti di contatto con la *Carcere di Amore* ha un'altra novella, *Il servo libero d'amore* di Juan Rodríguez del Padrón, perchè, accennando all'una, si possa tacer dell'altra: anch'essa romantica oltre che romanzesca, anch'essa in parte autobiografica e in parte derivazione di modelli italiani, specialmente boccacceschi. Irrequieto, intemperante, passionale, Juan Rodríguez fu una di quelle anime malate per lo squilibrio che nasce dal preponderare delle facoltà sentimentali sulle volitive: analitico come Senancour, idealista come George Sand. Si avvicina a Macías di cui fu ammiratore profondo, amico e conterraneo: entrambi galiziani, entrambi poeti, entrambi vittime di un fatale amore. Agli stessi contemporanei non ne sfuggì l'identità, e nelle numerose *visioni* germogliate dal tronco dell'imitazione allegorico-dantesca sempre furono accomunati in un ugual tormento del ricordo del loro perduto amore.

Il *Cancionero general* ci ha tramandato alcuni versi di Macías i quali sono a giudizio sicuro del Menéndez y Pelayo « la stessain sulsaggine », ma amò costui di così intenso e non comune amore una donna che ne ricevette morte dal geloso marito: giacque con lui, nella sua tomba, la

lancia fatale che servì ad ucciderlo e vi si incisero per epitaffio alcuni suoi versi che quasi preconizzavano la sua triste fine.

Presto le sua avventura divenne parte preziosa del patrimonio tradizionale della nazione. Lacrime poetiche versarono sulla sua infelice sorte, oltre i ricordati, il catalano Fray Rocabertí e il portoghese Don Pedro, lo sfortunato *condestable* che, ammaestrato da Boezio, consolò con la filosofia e la poesia la tristezza dei fortunosi suoi anni. Prima che a Larra, offrì materia di rappresentazione drammatica a Lope de Vega in *Ostinarsi fino a morire* ove l'onda dell'impetuoso lirismo dell'autore trascina e colora mirabilmente i fatti; ma prova maggiore della sua larga e rapida diffusione è la notizia che ci dà il Perrott di una rappresentazione di Macías sulla scena inglese già nel 1580.

Ora vien fatto naturale di domandarci il perchè di tanta singolare fortuna di un uomo che alla fin fine nulla compì di straordinario nè in arte, nè nella sua vita privata; non fu certo il primo e l'ultimo che la gelosia di un marito condusse a immatura morte; eppure, unico certamente, ne acquistò sì ricca e tenace rinomanza che il poeta portoghese Bernaldim Ribeiro deve in parte la sua più modesta al solo fatto di « somigliare a Macías » in qualche cosa. Nè soltanto poetica fu la sua fortuna se negli anni che seguirono trovatori e innamorati e gente d'ogni condizione compivano veri e propri pellegrinaggi alla sua tomba secondo la non dubbia testimonianza del baccelliere Juan de San Pedro. Gli è che per un complesso di circostanze, molte delle quali oscure e profonde tanto da sfuggire all'occhio indagatore del critico, nel momento in cui questo infelice amante e mediocre poeta passava all'eternità, la storia se ne impadronì e, ampliandone i contorni, ingigantendone le dimensioni, dando forti rilievi di ombre e luci alla sua anima, lo elevò all'altezza di simbolo e lo collocò fra gli eroi nazionali. Macías fu amato e cantato e ricordato e tramandato di generazione in generazione come Cid, come Bernardo Carpio, come il conquistatore Don Giacomo primo, poichè in lui, come in costoro, la gente, quella di Castiglia specialmente, seppe vedere il suggello di qualche cosa di imperituro e di trascendentale, come del patrimonio eterno di sua razza.

Ciò che alla storia reale di Macías mancò pensò la leggenda a fornirlo e l'anima sua divenne lo specchio perfetto delle virtù che precisamente furono care nella penisola iberica: la lealtà cavalleresca, la fede, l'amore eroicamente tenace.

Come con Suero de Quiñones, noi dunque anche con Macías non siamo di fronte a un fatto soltanto letterario: anche Macías è un essere reale, storicamente rappresentativo delle affezioni romantiche che abbiamo visto mantenersi potenzialmente sempre vive nel popolo di Spagna e che perciò per tradursi più liberamente e più ampiamente in atto non avran bisogno che di lievi incitamenti.

III.

Il settecento letterario spagnuolo fu come un immenso sipario a tinta uniforme e monotona che calò su questo vario e movimentato scenario poetico ricco di passioni, di follie, di riflessione e di libertà. Simile al malgusto di certi nostri architetti restauratori che sulle pareti delle belle chiese ove i pittori naturalistici del nostro rinascimento avevano con doviziosa fantasia pennelleggiato scene vivaci e pittoresche, ricche di colore, di vita e di movimento, stesero una insensata mano di bianco, ogni cosa miserevolmente nascondendo, l'accademismo francese con l'uniformità gretta e rigida dei precetti dettati da Boileau, M.me Dacier, La Harpe, Batteaux, artificiosamente celava con una sbiadita e superficiale produzione tutto il vario, il romantico, il cavalleresco, l'individuale e l'originale che dal cantare del Cid, dai *romances viejos* ai *sueños* di Quevedo e al Góngora della prima maniera, da Juan de Encina e Gil Vicente agli ultimi discepoli di Lope era stato nutrimento quotidiano e succo vitale della letteratura spagnuola. La quale adunque per diventare romantica dovette semplicemente ritrovare se stessa, al contrario di quanto accadde della francese che dovette invece rinnegare se stessa.

Dall'una parte dei Pirenei il romanticismo fu rivoluzione, dall'altra restaurazione. E a restaurare, a rimettere in onore i vecchi cari modelli, appartati ma non obliati, più che il compito dell'artista, fu necessario per un certo tempo quello dei critici; gli esempi c'erano, bisognava soltanto valorizzarli: si spiega così quanto dicevamo innanzi e cioè che l'immediato antiromanticismo spagnuolo, il segno precursore dei nuovi tempi è da ritrovarsi nelle pagine dei teorizzanti dell'arte letteraria più che nella produzione artistica la quale innanzi a Larra e al Duca di Rivas, continuò, *consule* Moratín, a seguire le orme classiche del secolo d'oro francese. Il Menéndez y Pelayo nella sua *Storia delle idee estetiche in Spagna*, e specialmente nei volumi quinto e sesto, aduna molte testimonianze in proposito. Gioverà ricordare le più significative. Vero e proprio manifesto romantico è *Il non so che* dell'infaticabile poligrafo benedettino, il padre Feijoo il quale, molti decenni innanzi a Federico Schlegel, nel 1733, tentava la riabilitazione del gotico cogliendone la sua ragione estetica; riaffermava la libertà più assoluta in arte e sanciva la bellezza del vago, dell'indeterminato, di *quel non so che* per l'appunto che ci rende certe opere care e dilette. Alcune sue pagine sono di quanto più significativo precedettero ciò che per la Spagna fu la *préface de Cromwell*, vale a dire il *prólogo* al *Moro bastardo* del Duca di Rivas, scritto nel 1833 da Antonio Alcalá Galiano.

Si racconta che il *Discorso critico sopra l'origine, la qualità e lo stato presente delle commedie spagnuole* di Tomás Erauso y Zavaleta costasse la vita al buon Antonio Nasarre, pedantissimo e grettissimo assertore del classicismo alla Boileau, in nome del quale aveva lanciato l'anatema contro l'intero teatro

nazionale. Perchè — si domandava lo Zavaleta — incolpare Calderón di aver scritto senza imitare nessuno? « Se egli studiava nelle aule della saggia e recondita Natura, non era sciocchezza seguire gli insegnamenti di coloro che non la intendono? » Come il padre Feijoo, anch'egli era un precursore degli Schlegel; nel culto del grande commediografo nazionale preannunziava Guglielmo.

Si traduceva Sofocle e lo si ammirava: però l'Estala alla sua fedele versione dell'*Edipo re* premetteva un discorso critico sulla tragedia greca in cui si vantava di non preoccuparsi dei commenti che i grammatici avevano accomulato intorno alla poetica aristotelica e di esaminare il dramma ellenico nei suoi stretti rapporti con la religione e con le istituzioni sociali degli Ateniesi, impegnandosi a ricercarvi (anche oltre il ragionevole) le due idee fondamentali di esso: il dogma della fatalità e la libertà democratica. E Hervás y Panduro, nella *Storia della vita dell'uomo* osservava: « che importano alla nazione spagnuola l'*Edipo* e il *Filottete* di Sofocle?... I greci... non andavano mendicando... eroi stranieri. In ciascuna nazione, la Poesia e le rappresentazioni teatrali debbono avere a materia ciò che l'interessi e la tocchi nel vivo ».

Il romanticismo è così teoricamente preannunciato in tutti i suoi elementi. L'audace scuola boreale contro cui mosse l'ultimo assalto Vincenzo Monti aveva le sue cattedre anche al bel sole di Spagna ove prima di Chateaubriand e di Alessandro Manzoni si riconosceva la legittimità e la superiorità del cristianesimo come elemento di poesia. Curioso è l'osservare quali ne siano i più strenui e convinti assertori.

Blanco-Withe, canonico dapprima della cappella di San Ferdinando in Siviglia e poi rifugiato in Inghilterra perchè convertitosi al protestantesimo unitario. Don José Marchena, prete spretato anche lui e esule in Francia, ove si empì la testa di Voltaire, di D'Aubignac, di *Droits des hommes* e di tutta la vuota e magniloquente rettorica del 1793. Infine lo stesso Moratín il quale nel 1785, a proposito della poesia epica, scriveva: « Chi sarà colui che facendo rivivere le favole del paganesimo, osi servirsene in un argomento tolto dalla storia moderna?.... oggi quelle finzioni sono disprezzate da noi; non essendo credute, non possono commuovere il cuore, nè produrre gli effetti che desiderano coloro che le usano... E se osserviamo la nostra religione che cosa non troviamo in essa di convenevole alla poesia eroica? Un dio onnipotente che formò l'universo con la sola sua parola, alla cui voce terribile tremano i cieli e gli abissi.... Quanta abbondante materia tutto ciò non offre all'ingegno di un poeta il quale, aiutato dall'ingegno e dal gusto, voglia unire nella epopea il verosimile al meraviglioso ». Osservazioni e considerazioni che un anno dopo José Luis Munárriz ripeterà nel suo *Discorso contro l'uso della Mitologia nelle composizioni poetiche*, inserto nel tomo XVI del *Memorial Literario*.

Insomma nella patria dei *romances*, durante l'intero secolo XVIII, il romanticismo indigeno, soffocato nell'arte, serpeggiava nella critica con

mostra non dubbia della sua tenace vitalità, pronto alla prima occasione a rifiorire lussureggiante dal vecchio tronco di Spagna ove aveva già salutato altre sue primavere.

IV.

Se ora noi, tornando a Larra e a Rivas, pensiamo a quello che fu la loro opera, più non ci meraviglieremo del loro rapido, sebbene alquanto contrastato trionfo, sulla scena, a pochi anni di distanza dai trionfi moratiniani e con un pubblico che la consuetudine aveva educato ed affezionato alle forme drammatiche di Molière e di Racine e giudicava con la poetica di Martínez de la Rosa, cioè con la dommatica di Orazio e di Voltaire. Intuirono i due antesignani del romanticismo cosa questo poteva e doveva significare nella loro patria: perfezionamento ed evoluzione delle tendenze letterarie indigene manifestatesi con più o meno palese predominio nel corso di lunghi secoli; compresero che, se vollero trionfare nelle forme e nei modi della nuova scuola, non c'era che da rimettersi sulla via della tradizione nazionale. Rivas riprese a trattare liricamente la storia e si ricordò di Suero de Quiñones; Larra si ricordò di Macías.

Quale singolare affezione spinse quest'ultimo verso il trovatore galiziano? Affinità di spirito? Presentimento di un eguale destino? Due volte egli lo scelse a protagonista delle sue opere: nella tragedia omonima e nel romanzo: *Il Donzello di Don Enrico il triste.* Larra è stato un terribile *pamphlétaire* alla Paul Louis Courier, ma con meno illusioni e assai più d'amarezza e d'umor nero. Il suo cuore noi lo conosciamo poco, perchè ebbe cura di tenerlo gelosamente nascosto dietro la sua maschera beffarda e mordace. Rise di tutto; la sua vendetta fu il suo sogghigno: la Spagna traversava un periodo critico: sentiva di non aver più vissuto da un pezzo, forse da quando era cominciata l'opulenza di Carlo V, e anelava alla vita; in quella specie di crisi di coscienza turbinavano le passioni degli uomini e gli eventi; l'anima nazionale, assopita prima nelle ricchezze poi nell'inerzia, s'era ridestata al rumor delle schioppettate contro Napoleone, ma era difficile trovare il suo posto nel mondo che aveva fatto tanto cammino e andava a tentoni e gli uomini erravano e si dilaniavano e si distruggevano a vicenda e si sormontavano in un alto e basso di idee e di ideali non ancor ben precisati, oscuri, confusi, contradittori. Larra vide chiaro: forse fu l'unico. Parlare? Spiegare? Convincere? E come vi sarebbe riuscito? Come l'avrebbe potuto? Oh, la censura di Ferdinando VII!... vegliava paterna e sollecita. Si acquistò non soltanto una maschera, ma anche un nome fittizio: si chiamò *Fígaro* e dal 1833 al 1836 il pubblico madrileno ricercò fra le colonne della *Revista Española* prima e poi dell'*Observador* i suoi articoli per.... ridere! Ridere era quanto di meglio si poteva ancora fare nel mondo. Ma dietro la maschera di *Fígaro* batteva

il cuore di Macías e alle volte la smorfia del suo riso era così contratta che diveniva grottesca, lugubre, macabra. Madrid gli apparve un giorno come un vasto cimitero « dove ogni casa è la tomba di una famiglia, ogni strada il sepolcro di un avvenimento, ogni cuore l'urna cineraria di una speranza o di un desiderio. » Era il giorno dei morti del 1836. Quanto scrisse in quella occasione: *Figaro nel cimitero*, mette freddo: c'è l'amarezza tagliente e implacabile di Oscar Wilde. Alla fine fu vinto dall'orrore del suo stesso ghigno.

« Il freddo della notte gelava le mie vene. Volli uscire violentemente dall'orribile cimitero. Volli rifugiarmi nel mio proprio cuore, pieno non è molto di vita, di illusioni, di desideri.

« Santo cielo! Anch'esso un altro cimitero. Il mio cuore non è più che un altro sepolcro. Cosa dice? Leggiamo. Chi è morto in esso: Spaventoso epitaffio! *Qui giace la speranza!*

« Silenzio! Silenzio!!! »

Qualche mese dopo l'amore disperato per una donna sposa ad altri lo conduceva al suicidio. Precisamente al pari di Macías una folle passione gli troncò la vita ancor giovane. Così in Larra, l'antesignano del romanticismo, troviamo ripresi tutti gli elementi romantici che sono in Macías; non soltanto le affezioni letterarie, ma anche le tendenze spirituali; fu anche lui romantico come l'intero suo popolo, nell'arte e nella vita. Da questa realtà spagnuola noi non dobbiamo mai prescindere tutte le volte che studiamo e giudichiamo il romanticismo spagnuolo. Troppo poco conto invece se ne tiene e troppo si parla di influenze straniere. Per limitarci a Rivas e Larra, l'Azorín più compiutamente a nostro credere avrebbe posto in rilievo la loro importanza storica e letteraria se maggior valore avesse dato alla tradizione di quello che non fa. L'efficacia delle altre letterature, che pur non si nega, va diminuita più di quanto non sembri alle apparenze. Se gli Spagnuoli furono aperti ai modelli e alle teoriche che giungevano d'oltre i Pirenei, in tanto seguirono gli uni e accettarono le altre in quanto rientravano nella gran corrente della loro spiritualità nazionale. Lo riconobbe già Juan Valera, critico, per temperamento, poco benevolo verso il romanticismo. « La *setta* (notate!) dei romantici, che venne di Francia come vengono tutte le mode, si modellò perfettamente alle nostre inclinazioni e carattere e si fece tanto spagnuola come se fosse nata in Spagna ». A proposito del romanzo di Larra *Il donzello di Don Enrico il triste* si è, per esempio, parlato di Walter Scott e a proposito del *Don Álvaro* di Rivas si è ricordato l'*Antony* di Dumas e *Les âmes du Purgatoire* di Mérimée. Osserviamo.

Straordinaria fu senza dubbio la fortuna dello Scott nella penisola iberica nella prima metà dell'ottocento; in Catalogna in special modo, la cui storia — osserva il primo diligente espositore del suo odierno rinascimento, Francisco María Turbino — presenta singolari analogie con la storia scozzese. A tale fortuna certamente contribuì anche l'emigrazione politica. I liberali di Spagna, che durante la reazione di Ferdinando VII

scelsero, al pari dei nostri, come via dell'esilio l'Inghilterra, posero la loro patria in più diretto contatto con le opere letterarie di quella nazione e specialmente con i romanzi di Walter Scott che allora vi trionfavano. L'efficacia ne è palese nello stesso Rivas che nell'esilio inglese meditava il suo *Moro bastardo* e, più tardi, nella formazione dell'arte fantastica e leggendaria dello Zorrilla, febbrile e avido divoratore in gioventù, come egli stesso ci confessa, dei libri dello scozzese. Malgrado ciò, malgrado questa influenza scottiana storicamente giustificata, direi quasi inevitabile, *Il Donzello di Don Enrico il triste* è schiettamente spagnuolo: per il soggetto, per il colore, per il preponderare nell'equilibrio delle parti dell'elemento patetico sullo storico archeologico e infine e sopra tutto per il senso della fatalità che vi domina da cima a fondo e che ritroviamo poi anche nella sua tragedia.

È stato facile al Pineyro nella sua breve storia del romanticismo in Spagna e ad altri critici, anche all'Azorín, lo stabilire una serie di raccostamenti e analogie fra l'*Antony* di Dumas e il *Don Àlvaro* di Rivas; in realtà sono superficiali più che sostanziali, colpiscono a una prima lettura, ma poi nulla tolgono alla profonda differenziazione fra le due opere. Non va poi dimenticato un fatto importantissimo: l'*Antony* in Spagna non piacque. Larra lo trovò antisociale, antinaturale, immorale, falso, illogico: ne fu talmente stomacato che per un momento si tolse perfino la sua maschera di burla e parlò da senno come la mente e il cuore dettavano: ne fu giudice terribile, censore implacabile. All'indomani della prima rappresentazione madrilena concludeva così un suo articolo: « Non solo questo dramma è esacrabile in Spagna, ma finanche in Francia, finanche in quella società con cui ha più punti di contatto, *Antony* è stato rigettato dai classici e dai romantici come un controsenso e un insultante sofisma ». Possibile mai che il Duca di Rivas, così perspicace nella scelta della materia poetica e dei suoi modelli, tentasse nel comporre il *Don Àlvaro* di richiamare alla memoria del pubblico che doveva giudicarlo *l'insultante sofisma?* E, più ancora, sarebbero stati possibili gli elogi di una gran parte almeno di questo pubblico? Invece evidente è fin dal sottotitolo del dramma del Rivas l'importanza data ad uno dei principali elementi che il romanticismo spagnuolo sviluppò, togliendolo alla tradizione paesana: voglio dire il senso della fatalità.

Sottile e inestinguibile vena di poesia che scorre perenne tra il variar di mode e di ideali questo sentimento o presentimento così spagnuolo dell'ineluttabile torna con mai allentata frequenza, sposato ora alla morte ora all'amore, nelle creazioni più popolari e più vitali di quella letteratura. Non ha il fato spagnuolo la tremenda forza drammatica del fato greco: Don Àlvaro non è Edipo.

Il cristianesimo vi entra per qualche cosa e il suo senso della Provvidenza addolcisce anche le più calamitose sciagure. Gli dei di Grecia sono implacabili; il *pathos* è solo intento al compimento di sè stesso e nasce nell'animo dello spettatore una compassione paurosa per le vittime alla cui catastrofe assiste atterrito e agghiacciato vivendo egli stesso nel

suo cuore, nella coscienza della sua inanità di fronte alla implacabile potenza del dio, come una seconda tragedia. La forza del dramma greco è tutta qui: pare che il fato incomba anche su noi che leggiamo o assistiamo alla sua rappresentazione. La Spagna ereditò dalla poesia greca questo sentimento, ma lo trasformò conformemente al suo carattere cristiano. Macías e Don Giovanni sono vittime del fato al par di Edipo e già abbiamo avuto occasione di osservare come la morte di Leriano nella *Carcere di Amore* fu preannunziata alla madre dolente dai *malos agüeros*. Ma più non si chiama *pathos*; ha un nome più cristiano e più accomodante, attributo supremo della divinità incarnata; forza misteriosa anch'esso che guida l'uomo a segnato destino, ma è sottomessa all'Eterno; si chiama *querer*, che è l'amore e il volere a un tempo e il non potere non amare e non volere. Macías e Don Giovanni sono le due facce opposte di una stessa medaglia, i due aspetti diversi e simmetrici di una stessa passione, la più seduttrice di quante scaldassero il cuore e la immaginazione dei figli d' Iberia. Il fato greco cristianizzato doveva necessariamente diventare onnipotenza d'amore: esso si mantenne vivo sopra tutto nella tradizione popolare e leggendaria.

Il romanticismo ne favorì l'ultimo svolgimento. Prima del *Don Àlvaro* Martínez de la Rosa aveva scritto un suo *Edipo* (1832), tragedia classica di nome e di forme, ma già romantica nello spirito, ove in versi dolci e carezzevoli l'eroe tebano commosse gli uditori rivestendo il suo dolore di una malinconica e vaporosa sentimentalità, nella quale si stemperava la forza titanica del suo animo che nell'azione greca ha risalto dalla virile serenità con cui accoglie l'implacabile martellare dell'avversa fortuna.

Si discusse a lungo dai critici e ammiratori del Duca di Rivas se meritava o no Don Àlvaro il nome di Edipo cristiano. In fondo è una questione di parole. L'importante è l'osservare come il romanticismo, dopo averlo accolto dalla doppia tradizione classica e nazionale, lo rivestì di caratteri suoi propri. Infatti Don Àlvaro — e al pari di lui le altre simili figurazioni romantiche — a differenza del greco, è liberamente criminale. Il fato che lo spinge al delitto solo in parte è fuori dell'uomo; in parte è anche effetto dalla male organizzata società la quale agisce e reagisce continuamente con lui. Correggendo quella, si potrebbe di pari tempo correggere la forza del destino. Scendiamo noi dunque così dal sereno e impassibile aere che si respira intorno alla poesia greca a una letteratura prammatica, di battaglia e di propaganda il cui ardore fu in particolar modo vivo ed esuberante precisamente nei poeti romantici.

V.

Altro carattere dominante del romanticismo spagnuolo fu il lirismo storico che compensò il lirismo soggettivo, intimo, sentimentale, così abbondante in Francia e che qui mancò fino al Bécquer e al Campoamor. Anch'esso noi già lo troviamo abbondante nell'opera del Duca di Ri-

vas, ma anche per esso non fece lo scrittore se non ritornare all'antico, riaccendere l'amore per gli ineffabili e indimenticabili *romances,* delizia e conforto delle generazioni passate. Che cosa è il lirismo storico, se non la storia narrata novellescamente, con molto calore, con molta passione e con un forte accento personale? Ebbene, può affermarsi che dalla *Cronaca* di Alfonso X in giù, anche i più gravi narratori, anche il padre Mariana, anche l'autore della *Conquista del Messico,* Antonio de Solís y Ribadeneyra, non seppero sottrarsi al misterioso e inesplicabile fascino di dare al loro racconto un certo sapore e colore novellesco che non permise mai loro di abbracciare con sereno spirito critico il dinamismo delle varie forze morali e materiali degli avvenimenti di cui discorrevano. Insomma alla Spagna mancarono veri e propri storici, perchè troppo i *romances* l'abituarono a considerar la storia come dilettosa materia epico-lirica e fino a ieri non hanno smentito la tradizione Victor Balaguer, Maria Quadrato, Modesto Lafuente.

Molto colore, ho detto. « A mani piene — scrive l'Azorín — lo trae nella letteratura spagnuola Don Angel Saavedra nelle pagine del *Moro bastardo* ». Ce n'è ancor più nei suoi *Romances.* La tavolozza del Duca di Rivas è insuperabilmente ricca; il mondo oggettivo gli si presenta come quadro; l'anima sua non coglie che la luce e lo splendore delle cose. Forse è alquanto unilaterale, ma come pittore è di una evidenza inarrivabile. I tramonti, sopra tutto, egli sa renderceli deliziosamente. Eccone uno quale appariva al giovane Hernán Cortés mentre si imbarcava per le Indie con un triste presagio nel cuore.

« Una grigia nube che imitava le cortine di un ricco baldacchino, prendeva, mossa da un lieve vento, la forma di un gran feretro, circondato di gialle candele, e nel cui seno andava il cadavere del sole ».

E' anche un eccellente ritrattista. Carlo V balza fuori dalle *cuartillas* del *Castigliano leale* vivo ed evidente come dalla celebre tela del Tiziano. E' sempre finito, preciso: ama il particolare fino al minuzioso. Altre volte i suoi versi ci ricordano Velázquez, Murillo, Zurbarán. E' stato notato che in certi momenti il suo colorito è falso, di maniera: non importa: Rivas che fu un genio spagnuolo per eccellenza, lo vedeva come lo vedeva il suo popolo.

Egli ebbe il merito di saper dare espressione artistica per entro alle correnti della nuova moda alle vecchie visioni e idealità care alla sua gente di cui con i *Romances* fu il vero storico, in quanto seppe cogliere i fatti nel loro significato trascendentale, in ciò che veramente di vivo e imperituro permaneva nell'animo popolare. Ancora una volta la tradizione è la fonte del suo romanticismo: ancora una volta egli segnò la via. Il romanticismo spagnuolo fu storico e non intimo, spirituale: fu il romanticismo di Goetz von Berlichingen e non l'altro di Werther e di Chatterton: esso fu il risultato della continua trasformazione che i *Romances* operarono della storia in poesia. E forse è poco dire soltanto: storico; bisogna aggiungere: nazionale, perchè non spaziò come il francese e

il tedesco fuori i confini della propria terra a ricercare ovunque leggende che fossero atte allo svolgimento di prescelti motivi sentimentali.

Storia nazionale, leggende nazionali, tradizioni nazionali. Tutto il romanticismo spagnuolo non è che un sostare dello spirito di quel popolo a compiacersi del proprio passato e ricantarlo in vecchie e nuove forme. Vive perciò sempre nella realtà, sia essa storica, leggendaria o tradizionale. Manca assolutamente la tendenza al soprannaturale e al fantastico; Zaccaria Werner e Hoffmann non vi avrebbero allignato: nè acquistò mai il carattere mistico, vago, indeciso, vaporoso di Novalis o di Gœrres. Amò il definitivo e il particolareggiato: amò disegnare anzichè sognare; fu minuzioso come i suoi pittori, come Murillo e Goya. Poteva accadere diversamente ad un popolo che il Menéndez y Pelayo giudica dei « meno mistici, meno sognatori, meno nebulosi, più appassionati e meno idealisti del mondo: uno dei meno sensibili alla elevazione del pensiero estetico puro, all'incanto della semplicità e della perfezione »! Espronceda in quel che ebbe di vago e di irrequieto, fu un'eccezione; portava nell'animo il vagabondare insoddisfatto di Byron, visse isolato e morì senza scuola. La scuola seppero formarla Larra e Rivas i quali, alle soglie del romanticismo spagnuolo, ne sintetizzarono nella loro opera mirabilmente i caratteri: predominio della passione amorosa intesa come misteriosa fatalità, ricchezza di colore e storia tramutata in poesia.

Sopra tutto molta storia che diviene poesia e molta poesia che diviene storia! E' accaduto laggiù sempre così, fin dai tempi del buon Cid Campeador!....

RUGGERO PALMIERI

MONSIGNOR DUCHESNE

Si è spento qui a Roma, il 21 del mese scorso, nel più romano dei palazzi romani. E romano, di cuore, era lui: ce ne accorgiamo al vuoto che ha lasciato tra noi, lo ha ben detto il compianto unanime di cui la stampa cittadina, senza distinzion di partito, si è fatta eco all'annuncio della sua morte.

Romano *merito atque optimo jure:* non aveva egli dedicato le sue più nobili fatiche a scriver la storia della Chiesa di Roma e legato indissolubilmente il suo nome a quello del *Liber Pontificalis?* Gli studi pazienti, amorosi, luminosi intorno a questo importantissimo documento romano, e non essi soli, avevano assicurato il pieno *jus civitatis* al discepolo francese del nostro grande De Rossi già molti anni prima che a Parigi lo si scegliesse, or è più di un quarto di secolo, per dirigere la scuola archeologica di palazzo Farnese. Le cicalate nei circoli interalleati, le conferenze di propaganda latina, le intese intellettuali, le riviste franco-italiane, i libercoli improvvisati di letteratura comparata son cose utilissime, come tutti sanno, specie per ottenere delicati incarichi politici e magari cattedre universitarie: per lasciare in un paese come il nostro e in una città come Roma il rimpianto di sè che Monsignor Duchesne ha lasciato ci vuol la nobiltà e la bellezza di un'opera come la sua.

Romano egli era, certo, soprattutto perchè cristiano e prete. E questo è l'elogio, io penso, che più gli riuscirebbe gradito s'egli potesse leggere quel che si scrive di lui. Troppo s'è discorso del *causeur* elegante e frizzante, del suo spirito settecentesco, de' suoi *bons mots*, del « Voltaire cattolico » insomma. Codesta era, forse, più che la forma del suo spirito, la maschera leggera e brillante che gli piaceva di metter in società: era la sua leggenda, e si può pensare ch'egli non era stato del tutto estraneo, almeno una volta, alla formazione di essa. Era lecito al tempo della sua candidatura all'Académie (si sa che la successione a un *fauteuil* accademico è un po' come un *match*, in quanto offre al gran mondo le più gradite emozioni) era lecito allora, dico, contrapporre alla grazia maliziosa e alla caustica finezza dell'erudito mondano ch'era monsignor Duchesne l'unzione apostolica e la gravità episcopale del suo antagonista, colui che, soccombente, fu poco dopo il Cardinal de Cabrières. La somma di lavoro che Monsignor Duchesne ha lasciato, tutta a vantaggio della sua Chiesa, il dolor grande, indicibile, ch'egli sentì quando l'autorità ecclesiastica ritenne inopportuna la pubblicazione in Italia dell'opera sua più poderosa, la sincera umiltà con cui si sottomise, magnanimo, al decreto che ne proibiva la lettura, tutto quel che ci è noto della sua vita religiosa e sacerdotale non soffre che di lui si dia qui, ora, il ritratto convenzionale che alcuni ne han dato.

Senza dubbio nell'amabilità fiorita e scintillante della sua conversazione si riconosceva sùbito l'erede dei settecentisti francesi: diciamo anzi che quell'eredità di buon gusto contribuì a preservarlo da ogni gesto men che delicato. Testimoni oculari affermano che nel maggio 1915 egli fu il primo a intonar la Marsigliese in non so quale dimostrazione popolare, e ben si comprende codesto slancio entusiastico in un buon francese come lui: ma certo e' non si sarebbe prestato, nè allora nè poi, a metter la sua scienza a servizio d'una equivoca propaganda pseudoculturale. E questa stessa *gentilhommerie*, qualche anno prima, sarebbe bastata a farlo rifuggir con orrore dalla speculazione che già si tentava intorno al suo nome dopo la condanna della *Histoire ancienne de l'Eglise.* Se non che la sua forza vera, in momenti come quelli, egli l'attingeva a un'altra fonte, cioè a quell'eda-

cazione cristiana e romana che aveva ricevuto nel suo piccolo seminario bretone, e perfezionato poi qui a Roma tra le memorie de' martiri, de' confessori e de' grandi pontefici antichi. Sorretto da quella forza, sarebbe stato felice (lo disse egli stesso a Dora Melegari) di dar la vita per amore di Cristo, simile in questo a quei preti francesi del suo Settecento, esperti d'ogni eleganza, ma che la Rivoluzione trovò pronti al martirio. Ogni mattina alle sette egli andava a dir messa a S. Girolamo della Carità, una chiesa che doveva esser cara al suo cuore romano per le memorie che vi si custodiscono di San Filippo Neri, e questo fino a che fu costretto ad allettarsi per la malattia che ce lo tolse. Gli umili fedeli che frequentan la chiesa in quell'ora mattutina non avran visto certo sulla sua faccia il sorriso ironico del Voltaire cattolico, bensì quella luce che raggia dal cuore dei forti.

PIETRO PAOLO TROMPEO.

7.

RECENSIONI

LUIGI RUSSO. *Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 230. L. 8.

Per molti anni il nome di Salvatore Di Giacomo fu per il gran pubblico italiano indissolubilmente legato con la festa di Piedigrotta: le sue canzoni sembrarono l'espressione più pura del sentimento di quella folla ebbra di canto e di musica che celebrava la sua gioia la notte dal 7 all'8 settembre: il Di Giacomo parve insomma un poeta dialettale, e l'aggettivo era, in questo caso, più importante del sostantivo. Solo più tardi la raccolta delle *Poesie* (1907) curata dal Croce, il successo ottenuto sulle scene dall'*Assunta Spina* e, infine, la pubblicazione delle giovanili *Novelle Napolitane* (1914) sollevarono la fama del Di Giacomo da municipale a nazionale e resero accessibili a tutti i tesori del suo mondo poetico. La cui essenza, negli anni in cui il decadentismo sfoggiava i suoi ultimi splendori, fu completamente travisata da critici troppo sottili per essere veramente profondi e troppo pieni di sè per ascoltare umilmente le voci altrui. Così sorse il mito di un Di Giacomo tragico e decadente. Ma ecco, ora, che a trarre la critica dal vicolo cieco in cui si era cacciata, viene Luigi Russo — già noto agli studiosi, fra l'altro, per quel suo volume sul Verga dal quale son mossi in questi ultimi due anni tutti i letterati italiani per le numerose celebrazioni dell'austero romanziere siciliano — con questo studio fine ed equilibrato che, mentre ci offre della poesia digiacomiana una ricostruzione compiuta le cui linee ci sembrano sicuramente durature, muove da un vivo interesse filosofico e storico. Poichè, mentre da un lato soddisfa ad un motivo speculativo reagendo sia contro una tendenza che, fraintendendo il significato dell'estetica crociana, conduce a risolvere l'unità di un mondo poetico nei suoi frammenti (un esempio caratteristico ce l'ha offerto di recente il saggio del Citanna sulla *Poesia di U. Foscolo*), sia contro un'altro indirizzo meno chiaramente determinato che porterebbe a confondere di nuovo la biografia e l'arte; — dall'altro, proseguendo nell'opera iniziata col *Verga*, riesce a porre vigorosamente in luce l'importanza decisiva che il provincialismo ha avuto nella letteratura postcarducciana.

La poesia del Di Giacomo, di natura intimamente lirica e musicale, è necessariamente costretta in un breve cerchio, destinata ad esaurirsi rapidamente. Perciò, dopo i primi tentativi che il poeta ha fatto per trovare sè stesso, scoperta la sorgente più profonda del suo canto, ne ha tratto voci di armoniosa purezza ma di un troppo tenue contenuto per essere capaci di arricchirsi ulteriormente. Nei primi scritti del poeta napoletano troviamo già tutti gli elementi essenziali della sua arte; ma essi sono ancora, per così dire, astratti, l'uno fuori dell'altro. Abbiamo, da un lato, il prepotere della soggettività e del sentimentalismo in *Sunette antiche* e in *Voce luntane*; dall'altro, il quadro naturalistico, la rappresentazione troppo esatta per essere veramente poetica della verità oggettiva nei sonetti di *'O Funneco Verde*. Dalla sovrabbondanza della disposizione lirica e sentimentale deriva ancora il poemetto *'O Munasterio*, canto di nostalgia, di rimpianto, di rievocazione paesistica che, non costringendosi dentro i brevi limiti imposti al sogno, all'estasi, alla catastrofe, manca di purezza e di euritmia; mentre al realismo lirico-musicale si ricollegano situazioni singolari dove, sfuggendo il controllo della realtà, l'artista approda alle rive della fantasticheria, della fiaba, della romanticheria inverosimile. Da questo regno del capriccioso e del fantastico discesero le novelle di *Pipa e Boccale*.

Una compenetrazione piena di questi due motivi della poesia digiacomiana si ha già nelle *Novelle Napolitane*, nelle quali l'immaginazione non genera l'idillio perchè conosce la scissura e la contraddizione e la realtà non è tanto forte da impedire l'estasi e il sogno. Fra il Metastasio e il Di Giacomo sta di mezzo il gran moto romantico, ed a nessuno è concesso di rinnovare l'idillio d'Arcadia quando la vita ci si è mostrata piena di lotte e di dolori. La nostra gioia conosce anche nei suoi momenti più puri l'amarezza della sofferenza, la nostra immaginazione anche quando più è abbandonata

a sè stessa non può scordarsi mai interamente della realtà. Nelle novelle il Di Giacomo non esce dal centro della sua ispirazione musicale-melanconica, di una musicalità che non ha nulla dell'arietta settecentesca anche quando paia qua e là conservarne le forme, e d'una melanconia che non deriva da una profonda analisi e conoscenza della vita e delle cose, ma semplicemente da un'umanità più pensosa e raccolta di quella del Settecento. Si legga, ad esempio, *Gabriele*. Il dramma della vita di Gabriele che ha visto la tisi distruggere intorno a sè tutta la sua famiglia e che si sente ogni giorno venir meno, minato anch'egli dallo stesso male implacabile, le sue disperazioni e le angoscie interiori, la lotta difficile, meschina e senza speranza, per l'esistenza quotidiana, il suo dolore muto e rassegnato non sono rappresentati direttamente dal Di Giacomo nella loro varia vicenda, ma rammentati o accennati in pochi tratti e indirettamente. Il dolore del povero scaccino noi lo vediamo riflesso nella tristezza di un pomeriggio piovigginoso, in quella chiesa deserta e abbandonata, dall'aspetto delle cose che si sfanno a poco a poco e che ci dice nel suo muto squallore la sofferenza e la tristezza di quel povero uomo; il disfacimento di quel misero corpo lo sentiamo nel banchetto dei tarli, la sera, nel grave silenzio, mentre cade un pezzetto di travicello roso, un frantume dell'organo sconnesso e una lieve nube di polvere si diffonde all'intorno. Anche la sua morte la contempliamo nella sua crisi culminante: «soffocava; s'era levato per cercare acqua e non ricordava più ove fosse la vaschetta di marmo. Stese le mani brancicando... poi riescì a gridare: aiuto! aiuto!...

La stessa sua voce aumentò il suo terrore. Barcollando, mentre il sangue gli saliva a fiotti alla bocca, trovò la porta della sagrestia, uscì nella chiesa, afferrò la fune della campanella.

Nel silenzio vibrarono due o tre rintocchi. Egli aveva battuto con la faccia a terra. Aveva annaspato qua e là con i dita raggranchite, poi non s'era mosso più. La campanella vibrava ancora. Finalmente pur quel debole suono si spense.....».

In stridente contrasto con l'estasi malinconica delle novelle parrebbe fosse lo entusiasmo bacchico delle canzoni.

Ma, osserva giustamente il Russo, «non deve meravigliare il fatto che lo stesso poeta coloritore di stati germinali dello spirito possa al tempo stesso passare come il giocondo cantore di una pazza festa popolare ;giacchè solo per un osservatore superficiale sarà sconcertante tale singolarità che uno scrittore dalle zone grigie e nebbiose del sogno trascorra gaio e cortese nei tumulti della strada». Le canzoni del Di Giacomo sono schietti canti popolari: il loro motivo centrale è un ritornello che, esprimendo il dolore e la gioia nella loro immediatezza — in quello stato di orgasmo musicale che dovrà poi concretarsi e articolarsi nelle immagini delle strofe successive, le quali a lor volta rigenereranno il ritornello per poi di nuovo da esso rinascere con tono diverso —, forma una delle caratteristiche essenziali della poesia popolare. E poichè il ritornello non è altro che melodia corale, e poichè il coro costituisce il nucleo vitale del dramma digiacomiano, ecco come dalla canzone si passi al dramma ed esso abbia un carattere eminentemente lirico. Così in *Mese Mariano* «c'è il colore, pieno di significati umoristici e dolenti, c'è il risentimento lirico della disgrazia, la quale, non rappresentata nell'atto che si svolge e pesa sulla protagonista, si disperde nella scena pittorica e sfuma nella lontananza del ricordo col ritmo di una melodia melanconica». Quel che manca infatti nel Di Giacomo perchè ci sia la tragedia è l'entrare decisamente nella vita, penetrarne tutti i lati, seguire la logica del bene e quella del male, del vizio e della virtù, studiare le passioni e i sentimenti nel loro svolgersi e nel loro contatto, vedere il dolore e la catastrofe generati necessariamente. Anche i famosi sonetti di *A San Francisco* sono fondamentalmente una *tragedia di colore*, come è confermato dallo sviluppo dato a nuove scene pittoriche nell'omonimo bozzetto scenico. «Mentre ciò che è tragico è intimamente pudico e reticente, qui il protagonista ha bisogno di oltraggiarsi del suo stesso scorno, di svelare turpemente il suo rancore» con parole che «consumano la tragedia interiore e la proiettano al di fuori in un movimento di colori. Ma ciò che è perduto d'intimità e pudore psicologico si riacquista in vivacità e stupefazione pittorica».

La forma visiva e vocale in cui variamente si configura l'umanità digiacomiana, si manifesta colla sua maggiore chiarezza nelle voci della passione amorosa «Poichè l'amore per il nostro poeta, più che come dramma sviluppato nei suoi termini chiari, è patito nella sua origine oscura e nel suo mistero, e la *visione* è come l'occhio assonnato che serve a contemplarlo senza discernerlo nelle sue ambagi. Sicchè ogni dubbio straziante, ogni amara verità, diventa un ritornello musicale ma non perciò di un significato meno pungente in quella sua immediatezza di suoni... L'amore è dunque mistero, è l'ombra del destino ignoto, è il fantasma di un sogno: quale sia la ragione del suo governare non si può dire

nè domandare, ma solo patire, come avviene d'un sogno bello e triste che non si sa discernere donde provenga e come finisca, e se sia propriamente un sogno oppure una realtà ». Così la tragedia dell'animo accorato, soffusa di una nube fantastica, si dissolve in un abbandono di sogno in cui la tristezza si mescola alla dolcezza del ricordo e il dramma si tramuta in una malinconica onda di suoni che salgono su dal petto ad intenerire e a commuovere l'animo.

Nel Di Giacomo, insomma, non c'è dolore, contraddizione, tragedia, che non vengano risolti, appena scoppiati, nel sogno, nella musica, nell'incantamento. Anche nei lavori drammatici, vedemmo, la parte centrale è costituita dal coro che, come il ritornello delle canzoni, ha appunto questo valore: di dissolvere la tragedia nel canto. La passione non ha tempo di svolgersi, di complicarsi e crescere su sè stessa, perchè interviene il coro col suo commento musicale a disacerbare il dolore. Felicemente, quindi, il Russo chiama il Di Giacomo un poeta *fanciullo*, perchè egli coglie dell'animo solo i momenti *crepuscolari*, nei quali lo spirito è ignaro della contraddizione e del dolore e della complessità della vita, o, meglio ancora, ha scordato il dolore e la contraddizione in un'aria di sogno e di incantamento. Schietto poeta *popolare* anche in questo: la poesia di popolo non è mai tragica, perchè non è complessa, ma sgorga dalla coscienza ancora fanciulla che conosce unicamente l'amore e la gioia immediati e si bea nella fiaba leggendaria e si vela solo di una leggera melanconia.

Per questa sua ispirazione spontanea e poco complicata, in cui la gioia e il dolore, l'amore, la speranza e il disinganno si mescolano insieme come il sole e la pioggia di marzo in un mondo musicale e fantastico, il Di Giacomo fa rammentare il De Musset, anche lui così ingenuo e spontaneo, ai cui occhi la vita e la tragedia e la morte stessa sfumano in un bel gioco; e il gioco non è puramente idilliaco perchè conosce il sangue e il dolore: è il rito che nasce dopo la tragedia e si mescola al dramma stesso, facendogli perdere ogni consistenza, nelle anime fanciulle che contemplano il dolore ma non veramente lo penetrano, conservandone solo una lieve melanconia che rende più umano il canto e più pensoso l'idillio.

Il Di Giacomo parrebbe dunque un solitario nella moderna poesia italiana: se si volessero fare confronti e trovargli delle anime per qualche lato sorelle sembrerebbe necessario varcare le Alpi e cercare De Musset, cercare lo Heine del *Buch der Lieder*, di *Heimkehr*, del *Romanzero*, e, per alcuni tratti realistici, magari Maupassant. Ma il Russo invece chiaramente ci mostra come nel Di Giacomo confluiscano insieme, da un lato la tradizione musicale napoletana del settecento, dall'altro il movimento veristico che in Italia è stato così significativo e importante perchè si è caricato di tutta la tradizione provinciale. E *provinciale* è stata, nel suo complesso e nei suoi momenti più alti, la letteratura postcarducciana: l'Italia sorta ad unità ha sentito il bisogno di uscire dal vuoto universalismo letterario, dall'ambito delle vecchie forme, e di rinnovarsi ricercandosi nella vita delle sue provincie, di ricrearsi al contatto della natura e del popolo, di immergersi nelle tradizioni secolari e nell'umile filosofia delle plebi.

Scriveva il De Sanctis alla fine della *Storia della letteratura italiana*: « Guardare in noi, ne' nostri costumi, nelle nostre idee, nei nostri pregiudizi, nelle nostre qualità buone e cattive; convertire il mondo moderno in mondo nostro, studiandolo, assimilandocelo e trasformandolo; esplorare il proprio petto secondo il motto testamentario di Giacomo Leopardi: questa è la propedeutica alla letteratura nazionale moderna. Se non abbiamo avuto una grande arte che sorgesse sulle idee filosofiche e religiose, abbiamo avuto la rivendicazione della natura e del popolo. Provinciali, in fondo, sono stati non solo il Verga e il Di Giacomo, ma anche il Fogazzaro e il migliore Pascoli, il Pascoli delle *Myricae*, la « piccola sana prole di Virgilio » non divenuta ancora il *fanciullino* viziato al contatto col falso misticismo decadente e, infine, l'artista più ricco di tutti, il D'Annunzio del *Canto Novo*, delle *Novelle della Pescara* e, anche, di *Alcione*. Certo, il Pascoli e, più ancora, il D'Annunzio, non si possono chiudere unicamente entro l'ambito del provincialismo: esso costituisce però un elemento essenziale della loro arte, e sarebbe una ricerca interessante vedere come dal primitivo provincialismo si sia svolto il posteriore decadentismo.

Anche in questo primo ventennio di secolo la provincia ha continuato ad essere l'ispiratrice prima dei migliori tentativi di arte, non solo di scrittori schiettamente paesani, dalla Deledda a Jahier, ma anche di gente vissuta in mezzo a tutte le mode letterarie, da Soffici a Papini.

Non si può certo escludere *a priori* che dalla provincia non possa sorgere ancora qualche potente voce poetica, ma ci pare che volere insistere nel ricalcare le orme dei grandi artisti della generazione che ci ha preceduto non possa dar molti frutti: così, per esempio, la Serao e gli imitatori del Di Giacomo sono finiti nella letteratura costumistica, dialettale nel senso angusto della parola. Ci limitiamo

solo ad una osservazione: mentre col *Notturno* D'Annunzio, abbandonando le pose ieratiche e mistiche di cattiva teatralità e ritornando al migliore sè stesso, ci dà una ricca opera d'arte in cui una sensibilità estremamente fine ed acuta giunge ad una purezza veramente mirabile sì che l'espressione ne sgorga quasi luminosa, la stagione libraria ci offre la *Storia di Cristo* di Papini, e, più notevole, *Rubè* di Borgese. Il Papini attinge il motivo della sua arte dalla Fede, il Borgese dal mondo della politica e delle idee. Colla *Storia di Cristo* il gusto della avventura e della novità letteraria che ebbe un insigne esponente nello stesso Papini finisce logicamente, nell'adesione al domma cattolico; con *Rubè* il cerebralismo e l'intellettualismo e la mancanza di forza etica della generazione cresciuta sotto l'influenza del superuomo dannunziano si mostrano impotenti non solo a dominare la realtà e la storia, ma anche ad inserirvisi.

Un periodo della nostra vita spirituale pare conchiudersi: attraverso le brume del mattino si comínciano forse a scorgere in lontananza, ancora incerte, le prime linee del nuovo mondo spirituale che si annunzia.

VITTORIO SANTOLI.

CARLO PELLEGRINI. *Eugenio Fromentin scrittore*. Ferrara, Taddei, 1921, pp. 197, n. 1 della Biblioteca di Cultura « Logos ». L. 10.

Carlo Pellegrini si è proposto di far conoscere in Italia in modo completo ed esauriente Fromentin scrittore, e poichè — egli dice — gli studi francesi sull'autore di *Dominique* sono frammentari, un libro che ne esamini l'opera letteraria nel suo complesso può essere utile per meglio intenderla e per collocarla degnamente nella storia della letteratura del secolo XIX. Il suo lavoro considera quindi: La giovinezza — L'Oriente — Il Romanzo — La critica d'arte — e comprende una nota bibliografica e un indice dei nomi.

Ci rincresce di dover fare le più ampie riserve sull'impostazione biografica della figura del Fromentin: il capitolo primo, che dovrebbe essere la base del volume e costituire la determinazione precisa, vivace e forte del carattere e del temperamento dello scrittore francese si dimostra incerto, poco ricco di materiale, e, nonostante sia tracciato con stile garbato (come del resto tutto il libro), non dà risalto, non spiega la personalità fine, l'impronta originale del Fromentin. Questi è guardato dal di fuori, attraverso gli avvenimenti esteriori della sua vita, non penetrato: era necessario vincere la monotona successione dei fatti e approfondire l'indagine; anzi non si comprende come, pur avendoci dato una copiosa e buona bibliografia, il Pellegrini non ne abbia tratto una più abbondante messe di notizie, delle informazioni più importanti e significative, sì che, per esempio, gli articoli della *Revue de Paris* e della *Revue des Deux Mondes* ch'egli cita offrono maggiori dati del suo libro.

Un'inesattezza ci stupisce: il P. a pagina 20 afferma che « verso il 1840 » il Fromentin frequentò i corsi del Sainte-Beuve. Quali? Esclusi i due corsi tenuti all'estero (Losanna 1837-1838; Liegi 1848-1849) soltanto in data 9 marzo 1855 il S.-B. cominciò un corso — subito troncato — al Collège de France, e le sue lezioni all'Ecole Normale ebbero luogo negli anni dal 1859 al 1861. Ciò che il Fromentin trasse dalla sua terra, la lotta tra la pittura e la letteratura, i suoi rapporti con la famiglia (ricordiamoci dello sfogo a Armand du Mesnil nel 1848: « Je te l'ai dit, ils m'ont hébété, ils m'ont pétrifié, on m'a tué »), il suo amore per Jenny Caroline Léocadie Ch..., non si sono imposti come problemi indispensabili e fondamentali al Pellegrini, il quale li ha languidamente lasciati nella congerie delle notizie generali. Un po' migliore, invece, nella sua forma espositiva e di divulgazione è il secondo capitolo, sull'Oriente; però le traduzioni dei brani di *Sahara et Sahel* non ci soddisfano interamente, e inoltre a pag. 48 notiamo che è stata saltata — perchè? — l'espressione « ce soleil pâle » che è nel testo.

Anche per *Dominique* l'analisi del Pellegrini si presta ad appunti: prendiamo per *lapsus calami* l'asserzione che M.me de Couaën sia personaggio del *Lys dans la vallée* anzichè di *Volupté*: ma soffermiamoci un istante sulla questione dell'articolo del Sainte-Beuve (*N. Lundis*, t. VII, pag. 127 e segg.) su *Dominique*. Insorgendo contro la tesi sainte-beuviana che la fine del romanzo non sia vera, il Pellegrini scrive che, adottandola, si sarebbe avuto « un volgare epilogo di romanzo d'appendice ». Che tutti i romanzi d'amore che partono da una delicata purezza di sentimenti e si chiudono sopra una dedizione siano dei romanzi d'appendice non mi sembra esatto, ma certo è sfuggita al P. l'esplicita indicazione del Faguet (*La jeunesse de S.-B.*, pag. 337): « *on a parfaitement découvert depuis que le dénouement vertueux de Dominique est faux* » (di cui per altro interessava scoprire la fonte) per la quale ridonda al Sainte-Beuve il merito di aver preannunziato senz'alcuna prova all'infuori della divinazione psicologica, la verità. Se insisto su questo argomento, che può parer secondario, lo faccio perchè il nodo dell'interpretazione del romanzo e quindi

della vita del suo autore credo sia qui. Il Pellegrini non ha voluto studiare e chiarire i motivi che indussero il Fromentin a scompigliare i dati del suo racconto nel loro trapasso dalla vita all'arte, a immaginare sotto altra luce la sua protagonista. Per quale scopo o per quale intima necessità il F. fu condotto a far ciò? La soluzione del problema non porta forse ad una maggior conoscenza e comprensione dell'uomo e dell'artista? Il nostro critico non se n'è interessato, correndo sulle vie già tracciate; egli ci dà, è vero, la chiave Olivier-Mouliade (o meglio Mouilliade?), si dimentica di quella Augustin-Bardant, e nell'identificazione di Madeleine è quanto mai rapido e fuggevole. Per la Madeleine-Jenny Caroline Léocadie Ch... della realtà (al tempo in cui Dominique-Fromentin la conobbe, già maritata con tre figli, e con otto anni di più del romanziere) il Pellegrini si trovava per es. di fronte a queste parole di Louis Gillet (*Revue de Paris*, 1 agosto 1905, p. 541) nello studio ch'egli cita: « Il faut bien dire un mot de Madeleine : je m'y résous avec chagrin. C'est gâter une image adorable de femme et montrer le sujet d'un beau livre tel qu'il est en réalité, une aventure fort ordinaire. Je me console en pensant que l'art de l'écrivain en paraitra plus grand, et plus exquise aussi la délicatesse de son coeur » e di Albert Thibaudet (*Revue de Paris*, 15 ottobre 1920, p. 763), « Elle ne parait avoir rien eu d'original ni de vif, n'avoir prêté à Madeleine qu'un crayon bien frêle et bien incomplet » meritevoli di un attento esame. Il Pellegrini non si è sentito attratto da simili questioni, che contribuiscono alla verità del lavoro, e si è preoccupato di render noti gli elementi descrittivi e pittoreschi dell'arte del Fromentin mediante versioni sproporzionate all'economia del testo, a discapito delle parti biografiche e psicologiche, o semplicemente letterarie. Per *Dominique* v'era tra l'altro il richiamo ai romanzi autobiografici del secolo, da Senancour a Flaubert, e si poteva in tal modo cercarne le filiazioni e stabilire l'originalità del metodo: così pure si affacciava lo studio del personaggio di Madeleine — il più sacrificato dal P. — e dei minori. La seduzione sottile e aristocratica, la delicatezza insinuante e malinconica, la morbidezza dello stile del Fromentin, non hanno trovato il loro critico, e nel capitolo dedicato ai *Maîtres d'autrefois* si richiedeva un'indagine formale, che ha invece ceduto il posto alle teorie artistiche. Gli elementi che compongono l'anima e l'arte dello scrittore francese, il calore profondo che circola sotto la frase limpida e la pagina luminosa e pura, sono stati insufficientemente scrutati.

Nonostante l'esposizione chiara e la simpatia e l'amore che il Pellegrini ha avuto per il suo soggetto, il suo studio rimane inadeguato: il lettore italiano che non conosca Fromentin non ne sentirà il fascino, perchè se lo interesseranno le traduzioni di *Sahara et Sahel*, *Dominique* resterà, per lui, nell'ombra. Il lettore francese al contrario preferirà al capitolo biografico del P. il saggio del Faguet (*Revue des Deux Mondes*, 1909) e, agli altri, i due lunghi articoli del Thibaudet nella *Revue de Paris* del 1920. Inoltre, il P. lascia isolato il Fromentin, non lo mette in relazione con i suoi contemporanei, situandolo nella letteratura del suo tempo.

Il torto dunque del critico è stato quello di non risolversi — praticamente — tra lo studio espositivo ed il saggio, dibattendosi tra la scelta e il commento di belle pagine e l'interpretazione generale, appoggiata saldamente sulle migliori notizie biografiche e bibliografiche. Nelle sue intenzioni credo che egli tendesse al saggio critico, che in fondo è un riassunto di dati informato da un'idea; la preparazione del Pellegrini, la sua serietà sono fuori causa, eppure i risultati della prova non hanno corrisposto alle nostre speranze.

ARRIGO CAJUMI.

LONGWORTH CHAMBRUN, *Giovanni Florio, un Apôtre de la Renaissance en Angleterre à l'époque de Shakespeare* - Paris, Payot, 1921, pp. 226. Fr. 20.

Giovanni Florio fu figlio di Michelangelo, fiorentino, esiliato in Inghilterra al tempo di Enrico VIII, e, all'avvento della regina Maria, rientrato in Italia. Nacque in Inghilterra, ma la sua educazione continentale e, è da credere, specialmente italiana, gli conferì il diritto di costituirsi rappresentante della cultura italiana nella allora ancor così rozza Inghilterra. Due manuali di conversazione anglo-italiana, due dizionari italiano-inglesi, una traduzione in inglese degli *Essais* del Montaigne, costituiscono il bagaglio della sua operosità come propagandista della cultura latina. Ch'egli avesse la sua parte nella conoscenza di cose italiane che le tragedie shakespeariane rivelano, si sospettava da un pezzo, dal secolo XVIII. Ma l'A. dedica addirittura il proprio libro alla tesi che Shakespeare ha conosciuto e avvicinato l'Italia, la sua lingua, la sua letteratura, la sua civiltà (*civilisation*) colla mediazione di Giovanni Florio. I due uomini si conobbero di certo, poichè frequentarono il medesimo ambiente (istitutore il Florio di quel conte di Southampton al quale sarebbero indirizzati gli sconcertanti so-

netti di Shakespeare); familiare a Shakespeare proprio il Montaigne, fatto inglese dal Florio in una traduzione che si ristampa e legge ancor oggi: numerose le concordanze tra proverbi e modi di dire dei manuali di conversazione del Florio e i passi italianeggianti delle tragedie shakespeariane.

Imbarazzante, finora, il fatto che un passo di *Love's Labour's lost*, la prima commedia di Shakespeare, trovasse riscontro nel manuale di conversazione del grammatico italiano, che porta la così tarda data del 1591. Ma l'A. dimostra che esso si lascia riportare all'altro manuale, rarissimo, che è del 1578, anteriore cioè a qualsiasi produzione dello Shakespeare e che ad esso si lascian riportare tutti i tratti italianeggianti della produzione shakespeariana. Le concordanze accertate dall'A., non tutte ugualmente significanti, sono nel loro insieme impressionanti e non possono esser controbilanciate dalla possibilità, che pur tentata, di spiegar tutto colla moda delle cose italiane che s'era in Inghilterra affermata sin dai tempi di Enrico VII. Ma si stenta a seguire l'A. nell'identificazione di quel H. S. contro cui il Florio inveisce nell'epistola al lettore del dizionario del 1598 col sommo Willy, che, — anche questo è un vecchio sospetto — avrebbe nel pedante di *Love's Labour's lost* ritratto il grammatico italiano. Come anche si stenta a dare alle tre menzioni che di Machiavelli fa lo Shakespeare l'importanza che loro dà l'A.: son tutte e tre di una intonazione pessimistica, spiegabile colla corrente cattiva riputazione del segretario fiorentino anzichè con una conoscenza diretta delle sue opere.

c. d. l.

Lope de Vega. *Comedias*, vol. I. Edición y notas de J. Gómez Ocerín y R. M. Tenreiro. Madrid. «La Lectura» 1920.

Lope de Vega: *Teatro*. Tomo I [*Peribañez y el comendador de Ocaña; La Estrella de Sevilla; El castigo sin venganza; La dama boba*]. Prologo de Alfonso Reyes, Madrid, Saturnino Calleja 1919.

Nè gli studi del Fauriel sulla *Dorotea*, nè le indagini di E. Lafond sulla vita di Lope de Vega e neppure le ricerche del Ticknor, del Damas Hinard, del Duran e dello Schack erano riuscite a liberare la personalità del grande commediografo spagnuolo da quella patina di pietismo e di untuoso retoricume, onde l'aveva rivestita la pietà di Juan Pérez de Montalván. Il primo che riuscì a sgomberare il terreno dal ciarpame delle leggende fu D. Cayetano Alberto de la Barrera, che ci restituì la vera personalità austera e picaresca, cattolica ed ardita, di Lope de Vega. E con quest'opera poderosa che raccoglie un'immensa e, talvolta, caotica mole di notizie, particolari biografici, storici e letterarii, Marcellino Menéndez y Pelayo iniziò degnamente la monumentale edizione delle *Obras* di Lope de Vega, promossa dalla Real Academia Española.

Condotte le indagini su altro terreno, vennero gli studi di Tomillo y Perez Pastor, di Rodríguez Marín, di Cotarelo, di Rennert, e di Castro; venne, insomma, quella larga messe di notizie, che si leggono raccolte, arricchite, ampliate e sagacemente disciplinate nella bella *Vida de Lope de Vega* di Américo Castro.

Contemporaneamente alla grande edizione nazionale, si è venuta pubblicando altra di minor mole, che, sebbene alleggerita delle forti prefazioni di Menéndez y Pelayo, raccoglie e disciplina tutto il *corpus* delle opere di Lope de Vega.

Ecco, ora, due eleganti e comodi volumetti, con cui si inizia una larga ed opportuna scelta delle opere del grande commediografo, preceduti da assennati ed acuti cenni storici dei loro editori.

Non occorre osservare che al 1634, (e non già al 1635) riportino la morte di Lope de Vega l'Ocerín e il Tenreiro. E' questa una piccola inavvertenza che duole rilevare in un testo spagnuolo, curato da eruditi spagnuoli.

Importa invece rilevare che, malgrado la ricca e precisa informazione storica, manca in questi lavori quella sicurezza di giudizi, quella precisione d'idee con cui si dovrebbe esaminare e valutare l'opera di una grande individualità artistica, come quella di Lope de Vega.

Leggesi, per esempio, a pag. 44 del volume dell'Ocerín: «In Lope non va da un lato il lavoro dello scrittore, e dall'altro la condotta dell'uomo. Non è di quegli artisti riflessivi, coscienti, che sanno lavorare la propria opera bella con un piano superiore a quello delle volgari realtà della loro esistenza e ci presentano un prodotto artistico depurato di ogni bassa scoria terrena. Lope, fanciullo eterno, si abbandona agli sfrenati impulsi del suo temperamento, e vivendo e scrivendo. Identico ritmo pazzesco palpita nei fatti della sua vita e nelle strofe perennemente fragranti dei suoi versi; non lo abbandonò mai la divina ubriachezza dell'adolescenza».

La passionalità della vita pratica non dev'essere assolutamente confusa con la creazione fantastica; quando la fantasia domina, con la sua tranquilla sicurezza, la commozione interiore, per elaborare i suoi fantasmi, solo allora si ha l'opera d'arte. Lope de Vega ebbe vigile, fresca,

zampillante, più che altri mai, la fantasia; attiva e potente la volontà di creare. La sua aspirazione fantastica era un'idealità cavalleresca, limpida nelle sue luci, ardita e spigliata nei suoi atteggiamenti, senza lo strazio corroditore di amarezze insanabili, o — al contrario in ciò del Calderón — senza il peso opprimente di verità dogmatiche. Tutto in lui era o diveniva cavalleria. Questa idealità pervade tutti gli argomenti, tutte le leggende ch'egli si accinge a drammatizzare, rianima di nuova vita i più frusti soggetti, riveste della più fresca ingenuità cavalleresca le leggende del Vecchio o del Nuovo Testamento, le vite dei Santi, le austere storie del mondo classico. La leggenda d'Orazio diventa *El honrado hermano*, le lotte per la conquista romana della Spagna raggiungono il parossismo della cavalleria nell'*Amistad pagada* (che, poi, fu tanto perfidamente diffusa in Italia mediante un'iniqua traduzione del Calamari), e la stessa leggenda dell'Anticristo diventa un'avventura *de capa y espada y de enredo*. Tale serena e fresca idealità egli seppe conservare, malgrado la tormentosa varietà della sua fortuna. «Le esperienze della sua gioventù, il sapore velenoso dei suoi primi amori, tutto predisponeva Lope a una concezione falsa e esaltata della natura umana». (A Reyes, op. cit. pag. 11). Quando questa aspirazione della sua fantasia si tradusse nell'arte, quando entrò a vivificare ed a rinnovare, col suo potente soffio creatore, i miti, le leggende, le vicende del suo secolo, sorsero i capolavori: quando, invece, i casi dell'autore, le vicissitudini della sua vita vollero allegorizzarsi o investirsi di simboli e pseudonimi, allora si ebbero dei documenti storici, utilissimi materiali di studio per i suoi biografi, ma privi, in gran parte, di valore artistico. Non si deve, perciò, attendere, per apprezzare l'opera di Lope, un gigantesco lessico di vocaboli, da lui usati — per il quale, secondo il parere del Castro, «causerà maraviglia il vedere, dove arrivò la facoltà ricettiva di un solo uomo» —; non si deve misurarne «a ogni passo la maggior copia di cognizioni in ciò che solo può dare l'esperienza della vita» — come consigliano l'Ocerín ed il Tenreiro —; ma è necessario penetrare nell'intimità della sua fantasia, coglierne la potenza e la capacità di creare fantasmi e situazioni coerenti a quella limpida idealità cavalleresca, ch'era la sua più costante aspirazione. E' vero: «spaventa — scriveva il Grillparzer — la ricca profondità di pensiero di Lope de Vega. Allorchè sembra che voglia limitarsi al particolare, eccolo assurgere al generale: non v'ha poeta, perciò, più ricco di lui nelle osservazioni e rilievi di carattere pratico. Può, con tutta sicurezza, affermarsi che non v'ha situazione della vita ch'egli non abbia trasformato nel circolo delle sue creazioni». Ma queste non restano dati esteriori della realtà: diventano creazioni, direi, assolute, totali, rianimate dal soffio di una potente fantasia. Le osservazioni e rilievi di carattere pratico sono determinazioni necessarie di quel mondo, che la fantasia veniva meravigliosamente attuando.

Quest'aspirazione costante ad una libera, spigliata e fresca idealità cavalleresca — senza fosche e tristi penombre — fu il centro vitale di tutta la sua attività fantastica, la grande sorgente da cui scaturivano, vive e palpitanti, le sue creature. A qualunque età esse siano appartenute, di qualunque personalità esse si siano rivestite, da qualunque passione siano state travagliate, di essa tutte si rianimavano e colorivano. Non è, perciò, esatto considerare «difetto fondamentale del suo spirito», che «mandò a perdizione doti tanto eccelse... la diversità d'impressioni che era capace di raccogliere il suo spirito, senza che nessuna di esse si incidesse durevolmente in esso», onde «non potè seguir mai un qualsiasi cammino con carattere definitivo». E' pessima retorica affermare che «il potere centrale del suo spirito era debole auriga, e i focosissimi cavalli delle sue diverse facoltà galoppavano ciascuna nella direzione secondo la quale si orientava il suo capriccio» (Ocerín-Tenreiro, op. cit., pagina 47): non meno che errato metodo critico è condannare un artista perchè non possegga quelle virtù e quei pregi di cui sia largamente provvisto altro artista: «innamorato perenne, non potè, tuttavia, crearsi un amor degno d'immortalità, come quelli di Dante o Petrarca»; mentre si confonde l'attività etica con quella fantastica, quando si condanna un poeta, perchè «uomo di mondo, non seppe procacciarsi una posizione indipendente». Se varie furono «las impresiones», sempre una e costante fu l'ispirazione centrale del nostro artista, in cui la serena idealità cavalleresca rivestì, rianimò, col suo costante individualismo di spiriti e di forme, tutta la sua produzione. — E quando egli si sforzò di «sommettere le proprie facoltà a una direzione fissa e avviarle verso un fine imposto dalla riflessione», tacque l'ispirazione centrale della fantasia, sopraffatta dall'intelletto: le belle commedie *de capa y espada* furono sostituite dalla *Jerusalem libertada*, dalla *Hermosura de Angélica*

e dai *Triunfos*. L'idealità cavalleresca fu soppiantata dalla cultura del Rinascimento, la creazione fantastica da uno sforzo dell'intelletto.

A questo criterio soltanto deve informarsi una raccolta di commedie di Lope, che offra alla maggioranza dei lettori colti una scelta opportuna di opere, che bastino, da sole, a dare un'idea, anche pallida e lontana, della sua personalità artistica. L'edizione del Gómez Ocerín e Tenreiro raccoglie, in elegantissima veste, *El remedio en la desdicha* e *El mejor alcalde, el rey:* l'altra di Alfonso Reyes, con forse maggiore precisione d'intenti, ripubblica *Peribañez y el comendador de Ocaña*, la *Estrella de Sevilla, El castigo sin venganza*, la *Dama Boba*.

« In questo tomo — scrive il Reyes — appaiono le commedie di Lope che han conseguito maggior fama. Nessun uomo di media cultura può dispensarsi dal leggerle; però colui che le ha lette non conosce, ci vuol altro! Lope; come non conosce il chilometro chi solo ha esaminato il millimetro ». E allora?

Il solo metodo da seguirsi nel preparare un'edizione di Lope de Vega, che permetta agli *hombres de mediana cultura* di conoscere ed apprezzare l'opera del grande drammaturgo, è una classificazione per cicli. Il teatro di Lope de Vega può empiricamente considerarsi, nel suo insieme, un'enorme storia universale, che dalle antiche leggende bibliche risale alla storia classica, per abbracciare, infine, tutte quante le leggende medievali del mondo neolatino.

Qualcosa di simile (mi sia permessa l'inefficace similitudine) ci è dato trovare in certe cronache dell'età media; qualcosa di analogo si potrà osservare nelle *chansons de geste* della decadenza, ed in certe cicliche sacre rappresentazioni.

Ma perchè gli « uomini di media cultura » apprendano con quanta potenza la fantasia di Lope abbia saputo rianimare le vetuste leggende, è necessario scegliere dai vari cicli non le sole commedie che, per la loro perfezione artistica, « han conseguito maggior fama », ma quelle anche, in cui certe attitudini di L. d. V., la sua idealità romantico-cavalleresca, la capacità di trasformare e ravvivare qualsiasi soggetto, si rilevino con più spiccata evidenza. Quindi, per esempio, *El casamiento por Cristo, La devoción del Rosario, Fray Diablo y el Diablo predicador, La mejor enamorada: la Magdalena, Santa Casilda* (commedie di argomento cristiano); — *El honrado hermano, L'Amistad pagada, La mayor hazaña de Alejandro Magno*, (commedie di argomento classico); e, tra i noti drammi di argomento romanzesco, non si dovrebbero dimenticare *Los huertos de Galiana*, il *Fernán Gonzalez, Bernardo del Carpio, Las mocedades de Roldán*, in cui, tra le non poche deficienze artistiche, si rivela, con più efficace evidenza, la potenza inventiva e creatrice di Lope de Vega. Finchè si continueranno a seguire criteri arbitrari ed empirici, le molte edizioni che da qualche anno si susseguono in Ispagna, non basteranno mai a dare un'idea chiara e precisa della prodigiosa attività di Lope de Vega.

CAMILLO GUERRIERI-CROCETTI.

ETTORE LO GATTO. *I problemi della letteratura russa*. Napoli, Ricciardi, 1921, pp. XIII-132.

Un libro piccolo di mole, ma denso di pensieri, di acute osservazioni, di testi opportunamente scelti: libro più filosofico che storico, un saggio, a dir breve, di psicologia dell'anima russa. Ed il tema, a dire il vero, non è facile, e non può nemmeno sfiorarsi senza una conoscenza profonda della letteratura e della storia del popolo russo, conoscenza che distingue la produzione letteraria del giovane docente di letteratura russa dell'Università di Roma.

Il Lo Gatto è noto agli studiosi per le sue eleganti e spigliate traduzioni di parecchi gioielli della letteratura russa. Con questo volumetto, egli mostra che la sua attività non si limita solamente a rivestire di bello stile italiano il pensiero o l'anima russa, qual'essa si rivela nei grandi capilavori letterarii della Russia, ma ch'egli sa procedere nel campo vastissimo delle sue ricerche con le proprie ali, e giudicare con vedute originali il contenuto così complesso ed enimmatico dell'anima russa. Non a torto il poeta Tiutcev (1803-1873) affermava che «non si può misurare la Russia con una misura comune, perchè essa ha una statura sua particolare, e nella Russia si può soltanto credere».

Il volume del Lo Gatto è diviso in due sezioni. Nella prima egli svolge il problema religioso-morale: si studia di dare dei lineamenti più visibili alla sfinge russa; di metterne in luce le contraddizioni, di definire il carattere religioso del popolo russo, l'origine e lo sviluppo della Chiesa russa, del messianismo russo, e del *raskol* o scisma interno della Chiesa russa che si compiè sotto il Patriarca Nicone nella seconda metà del secolo XVII, ed ebbe origine dalla riforma e correzione dei libri liturgici.

La seconda sezione è dedicata al problema politico-sociale. In concisi para-

grafi l'autore accenna alle origini e allo sviluppo storico del popolo russo, al suo principio attivo nell'epica russa (si allude alla teoria del Berdiaev che considera l'anima russa come una potenza passiva nella sua storia, non già come una potenza attiva), all'influenza dei tartari e del despotismo zarista, all'evoluzione sociale del popolo russo dalla servitù della gleba al nichilismo.

I punti svolti dall'autore avrebbero certamente richiesto un più ampio sviluppo. Poche pagine non bastano a penetrare nelle latebre dell'anima russa, la quale pur restando chiusa in sè stessa, getta lampi, bagliori nelle opere dei genii, che assicurano alla Russia del secolo XIX uno dei primi posti nella letteratura mondiale. Ma l'autore si era tracciati dei limiti modesti nello svolgimento del suo tema, e la densità delle sue osservazioni compensa la brevità del contenuto.

La parte più importante del volume concerne il problema religioso-etico del popolo russo. Il filosofo Nicola Berdiaev, che attualmente vive a Mosca sotto il regime bolscevista, in uno splendido lavoro sull'anima russa trovava le ragioni dell'anormalità, per così dire, della vita storica della Russia, nella prevalenza del principio femminile o passivo nell'anima russa. La Russia agisce per sentimento, come una donna, manca di quello spirito di virilità che è fattore di organamento sociale e politico. Perciò il germanesimo, che rappresenta questo principio virile, si è impadronito dell'anima russa, e le ha imposto il suo giogo burocratico, ed i suoi ordinamenti, e la grande guerra era una tappa verso l'emancipazione del popolo russo dall'oppressione spirituale del germanesimo. Giustamente osserva il Lo Gatto che, pur ammettendo la teoria del Berdiaev, vi è nell'anima russa un principio attivo e virile. Questo principio si rivela con ammirabile energia in dati periodi della storia del popolo russo, specialmente nel così detto *Smutnoe Vremia* o epoca dei torbidi (1610-1618), quando la Russia moscovita era sul punto di divenire un feudo dei Polacchi, e si rivela specialmente nella coscienza religiosa del popolo russo, nel fiorimento straordinario delle sette russe. A buon diritto l'autore osserva che la fecondità e attività religiosa della Russia non è da rintracciarsi nella Chiesa ortodossa ufficiale, che, specialmente dal tempo della riforma sinodale di Pietro il Grande e dalla soppressione del Patriarcato di Mosca (oggi ristabilito), era paralizzata. Il misticismo russo, le sue tendenze a ciò che gli inglesi con termine intraducibile dicono il *fellowship* con Dio, fioriscono e maturano, e si svolgono nelle sette russe.

A parer mio, l'autore che ha colto il giusto nello scoprire nelle sette russe la profonda latente vitalità del sentimento religioso del popolo russo, avrebbe dovuto indugiarsi alquanto su questo tema, e dare maggior rilievo alle sette che più manifestano questa vitalità. Per esempio, nel libro, non si accenna allo sviluppo grandioso dello *stundismo* (Battisti russi), che tiene il primo posto nella storia *settària* della Russia, non si menzionano le due sette più originali del popolo russo, gli *Skoptzy* ed i *Khlysty*. Si menzionano invece piccole frazioni dello scisma dei Vecchi Credenti, frazioni che devono la loro esistenza a beghe domestiche. A pagina 52, nella nota, i Beglopopovtzy (non *Beglopoporzy*) non sono preti fuggitivi che attirano a sè i preti della Chiesa ortodossa, ma preti ortodossi che si rifugiano nel seno del *raskol*. Gli *Okruzniki* non sono stati istituiti dal vescovo greco Ambrosio. Questi sarebbe l'autore involontario della così detta gerarchia di Bielokrinitza, perchè i Vecchi Credenti lo indussero con una forte somma di denaro a consacrare vescovi nel 1847 alcuni preti della loro setta. Gli *okruzniki* sono una setta del *raskol*, che ebbe origine da una lettera pastorale inviata il 24 febbraio 1862 dal Consiglio ecclesiastico dei Vecchi Credenti per combattere l'opinione allora in voga che la Chiesa ufficiale russa fosse l'incarnazione dell'Anticristo. L'autore avrebbe dovuto orientarsi meglio nella divisione delle sette russe, ed utilissimo gli sarebbe riuscito a questo proposito il ponderoso volume dell'arciprete Butkevic sulle sette russe. Ma l'autore più che uno studio approfondito sull'anima religiosa russa ha voluto forse esprimere le tendenze religiose che impregnano la letteratura russa, e perciò le lacune di questa prima parte del suo libro sono facilmente spiegabili.

Nella sua brevità, il libro del Lo Gatto è una buona guida per lo studio della *psiche* russa. Esso è nello stesso tempo una promessa. Chi ben comincia è alla metà dell'opra, ed un saggio così ben condotto, non mancherà certamente di essere seguito da opere di più vasta mole le quali ci aiuteranno a sciogliere gli enimmi dell'anima russa.

AURELIO PALMIERI.

CRONACA

ALL'UNIVERSITÀ DI ROMA. — Il senatore Mosca ha presentato la seguente interrogazione:

«Al ministro della Pubblica Istruzione, per sapere se crede conforme alle norme regolamentari la deliberazione presa dal Consiglio Accademico dell'Università di Roma, la quale sopprime la firma di frequenza da parte dei professori sui libretti di iscrizione ai corsi universitari».

Eccellenti, certo, le intenzioni del Senatore Mosca, al quale sta a cuore la, ahimè! troppo rilassata disciplina universitaria. Ma dalla maggioranza dei giovani non si può pretendere la frequenza; perchè, non nativi di Roma, non hanno i mezzi per soggiornare in Roma. Più decorosa, dunque, per professori e studenti l'abolizione di un controllo che, se fatto sul serio, importerebbe l'esclusione della maggioranza dei giovani dall'università.

CATALOGO DEI CATALOGHI DEL LIBRO ITALIANO 1922. — Le *Librerie Italiane Riunite* di Bologna, accogliendo un'idea del compianto Piero Barbera, preconizzata poi dal Formíggini, presentano raccolti in un elegante volume i cataloghi di 61 case editrici italiane, preceduti da un indice alfabetico per nomi d'autore di tutti i libri contenuti nei cataloghi.

Nelle attuali condizioni del mercato librario, in cui il lettore è distolto dal comprare, più che dalla elevatezza, dall'incertezza dei prezzi, l'aver sottomano lo stato civile completo, o ad ogni modo il prezzo, di diecimila libri all'incirca gioverà più forse che non si creda all'incremento della vendita.

Non riesce ai profani di vedere quali ragioni abbiano indotto grandi editori come Albrighi e Segati, De Agostini, Giusti, Le Monnier, Mondadori, Paravia, Treves, l'U. T. E. T., Fr. Vallardi a non aderire all'iniziativa, altri editori a mandare solo qualche smilzo estratto dei loro cataloghi; l'ottimo esito di questo primo tentativo non potrà non indurli a partecipare all'impresa l'anno venturo, giacchè è intenzione delle *Librerie Italiane Riunite* di pubblicare regolarmente il *Catalogo dei Cataloghi* ogni anno.

Fra qualche tempo, quando i principali editori d'Italia si saranno tutti convinti dell'utilità della cosa, non sarà difficile indurli a sopportare essi medesimi la spesa della compilazione e della stampa dell'indice per autori e dell'indice per materie, e non è detto che gli Indici non finiscano per soppiantare il *Catalogo dei Cataloghi* stesso.

Di qui intanto bisognava passare; e ora, se l'indice attuale ha sul Catalogo generale dell'editoria tedesca lo svantaggio di non indicare la data del libro, ha il vantaggio d'indicare l'editore. Facilmente ne potranno poi sparire alcune piccole mende: la storpiatura di qualche nome (CECI A. per CECI L., e sim.), la creazione di qualche unità bibliografica inesistente (FESTA N., *L'Iliade e l'Odissea di Omero*), ecc.

L'idea di far pagare al pubblico solo le spese di posta e di rilegatura (dieci lire) farà sì che non solo quelli che vendono, ma tutti quelli che comprano libri in certo numero trovino il loro tornaconto a procurarsi il *Catalogo dei Cataloghi*.

E iniziative come queste, che non interessano solo l'industria del libro, ma tutta la cultura nazionale, meritano larghissimo appoggio.

b. m.

PAGINE SCELTE. — Una collezione senza nessuna pretesa erudita, ma atta ad eccitare sane curiosità se non a soddisfarle a fondo, è quella iniziata dalla Casa Treves: *Le più belle pagine degli scrittori italiani scelte da scrittori viventi*. Abbiamo sott'occhio: *Le più belle pagine di* GIUSEPPE BARETTI scelte da FERD. MARTINI; quelle di A. MANZONI, scelte da G. PAPINI (che in questo volume si è fermato al M. familiare e filosofo); quelle di FRA JACOPONE DA TODI, scelte da G. GIULIOTTI; quelle di C. CATTANEO, scelte da G. SALVEMINI. Ogni volumetto reca una notizia biografica, che getta altresì qualche luce sull'opera letteraria del biografato.

IPPOLITO PINDEMONTE. — Non è solo uno studio sulla vita e sull'attività letteraria di I. Pindemonte, ma una sobria indagine sull'origine della poesia bardita e su alcuni atteggiamenti della tragedia italiana nel '700, il lavoro di M. SCHERILLO (*Ippolito Pindemonte e la poesia bardita*,

Messina, Principato, s. d.). Il Klopstock e, sulle sue orme, il Monti sostennero l'esistenza di Bardi, in seno ai popoli che abitavano oltre il Reno, fuorviati dalla voce *barditum*, con cui alcuni non autorevoli codici della *Germania* di Tacito chiamavano lo spaventoso fragore col quale gli eserciti germanici incominciavano la battaglia. *Baritum* o *barritum* non già *barditum*! Quando il Klopstock scriveva la *Battaglia di Arminio*, aveva « il sommo fine di suscitare nei suoi concittadini tutti quei forti affetti che sono necessari a far potente e gloriosa la patria ». Invece I. Pindemonte, quando nel 1797 concepì e scrisse intorno all'*Arminio* una tragedia in cinque atti con cori, non intese che a diluire un conciso passo di Tacito, e ad applicare, con molta buona fede e supina pedissequità, i precetti del Boileau ed i paradossi di Voltaire. Ciò spiega luminosamente perchè egli giudicasse, con tanta asprezza, le tragedie dello Shakespeare e si compiacesse nella sua perfetta ortodossia, di aver aggiunto alle tre unità aristoteliche, una quarta — non meno tirannica e severa — « l'unità del popolo in iscena ».

Anche tutto quello ch'egli ritenne nuova ed originale creazione sua, era derivazione dal Voltaire: il suicidio sulla scena, per esempio, che, secondo lui, avrebbe, con la sua arditezza, suscitato meraviglia ed indignazione, era stato giudicato dal Voltaire *chose très commune*, perchè *il est permis à nos héros et à nos héroïnes de théâtre de se tuer*.

Non sono estranee all'*Arminio*, frequenti allusioni politiche. Nel fiero capo dei Cherusci che, vinti e scacciati i romani, fu divorato da un bisogno insaziabile di regnare, suscitando l'odio fiero dei suoi amici e congiunti, che, perciò, lo uccisero, — non è improbabile che « il poeta volesse adombrare il vincitore di Montenotte e di Millesimo ».

c. g. c.

Curiosità berchettiane nella Civica Biblioteca Chelliana di Grosseto. In un opuscolo così intitolato (Empoli, tip. Noccioli, 1921, pp. 23), la signora L. Zanoboni Cecchini si occupa delle edizioni originali, ritenute sin qui introvabili e da lei rinvenute, dell'inno *Per le nozze di Alberigo Rovida e di Cristina Forni* (Milano, De Stefanis s. a.) e della *Lettera sul dramma Demetrio e Polibio, cantato al Teatro Carcano* (Milano, Pirotta, 1813). La signora Z. C. può correggere non pochi errori introdotti nell'edizione laterziana delle opere del Berchet curata da E. Bellorini: errori gravi, talvolta, come si può specialmente vedere confrontando il testo della *Lettera* dato dal Bellorini con quello che la signora Z. C. riproduce per intiero in quest'opuscolo. Il testo laterziano deriva, per l'inno, da una trascrizione di Guglielmo Berchet, nipote del poeta, e, per la lettera, non essendo stato possibile al Bellorini rintracciarne l'edizione originale, dalla ristampa che ne diede il Cusani, di sur una trascrizione anch'essa di Guglielmo Berchet, nella sua nota raccolta delle opere del poeta romantico (Milano, Pirotta, 1863). Ora è curioso sapere che per tutt'e due le trascrizioni il Berchet nipote aveva dovuto ricorrere, nel 1861, proprio agli esemplari rarissimi che oggi si conservano nella Chelliana, appartenenti allora a Luigi Cobianchi, il quale gli aveva forse avuti in dono dal poeta stesso, come si può indurre da una dedica autografa in altro opuscolo berchettiano della Chelliana proveniente dallo stesso fondo. Il canonico Chelli acquistò poi la biblioteca Cobianchi da un nipote di Luigi Cobianchi — Giovanni Gallarini — che nel 1863 era prefetto di Grosseto, e ne fece più tardi dono al Comune insieme con tutti gli altri suoi libri.

p. p. t.

Corneille e Richelieu. — Un erudito americano, G. L. Van Roosbroeck, di Minneapolis, scrisse mesi fa una *brochure* (*The purpose of Corneille's Cid*) che dava una nuova spiegazione dell'avversione ostinata di Richelieu pel *Cid* di Corneille. Il tragedo normanno lo scrisse negli ultimi mesi del 1636, quando gl'Imperiali minacciavano, per la Piccardia, Parigi; lo scrisse per consiglio (questo si sapeva da un pezzo) d'un antico segretario della regina Anna d'Austria, spagnolo d'origine, e volle nel conflitto che agitava Chimène tra il sentimento filiale e l'amore di fidanzata, ritrarre quello che si agitava in seno alla regina, figlia del re di Spagna Filippo III e moglie di Luigi XIII. Non ci voleva di più per apparire agli occhi del grande ministro francese per un partigiano della Regina spagnuola. A. Lefranc, il dotto professore, scaltrito in tutte le minuzie della critica, ha ripresa la tesi dell'americano nel suo corso di quest'anno al Collège de France e prova che il famoso racconto della battaglia del *Cid* nell'atto IV riproduce nei suoi particolari la prodezza di Beaufort, il quale con un nerbo di prodi arrivò per acqua, di notte, e decise della vittoria di Corbie, che fu la Marna del tempo.

A. G. Schlegel e Molière. — Nella *Revue de littérature comparée*, aprile-giugno 1922 notiamo: J. J. A. Bertrand, *Guillaume Schlegel critique de Molière*. Non ne disse che male. L'artista che parlò

sempre in nome del buon senso non poteva piacere e chi cercava la poesia del capriccio, del mistero, del simbolo, dell'infinito, dell'inafferrabile.

UN CONFRATELLO DI CYRANO. — *Quand on rit de mon nez, je ne me fâche pas, — Je tiens que les grands nez ne sont pas sans appas, — Et jamais un grand nez n'enlaidit un visage.*

Chi non li direbbe versi di Cyrano de Bergerac? Sono invece del Cavaliere di Lignières, un nobiluccio che di Bergerac e degli altri *libertins* fu collega ed amico. Libertino, cioè nemico dei pregiudizi, ma anche prezioso, e come tale ricordato nel *Dictionnaire des Précieuses* di Somaize. Non mancò di far guerra a Boileau, nemico, in nome del buon senso, d'ogni atteggiamento d'eccezione, e a Chapelain come autore della *Pucelle*, il poema lungamente meditato e centimetro a centimetro commisurato sulle «regole»... Finì nella miseria, quando gli venne a mancare la protezione del principe di Condé, quello di Rocroy e dei *Promessi Sposi*, il quale, da buon soldato, non guardava troppo pel sottile nella scelta dei suoi ospiti e commensali in quell'incantevole castello di Chantilly dove il fasto s'accoppia all'idillio.

Bisogna saper grado al signor Emilio MAGNE di aver tratto fuor dallo splendido corteo del seicento francese questa figura secondaria, a cui non può mancare un posto in una perfetta ricostruzione d'ambiente (*Le chevalier de Lignières, un ami de Cyrano de Bergerac*, Paris, Sauset, 1920).

SAINTE-BEUVE E M. ARNOLD. — Nella *French Quarterly* M. A. FRYER POWELL ha pubblicato un interessante articolo sui rapporti tra Mathew Arnold e Sainte-Beuve, tutti due poeti e critici a un tempo. Si conobbero a Parigi nel 1859. Il francese, certo in nome dei supremi interessi della psicologia, non mancò di mostrare all'inglese lettere corse tra la Sand e il Musset, all'epoca dei loro tempestosi amori, e si credè anche in dovere di aggiungere: «tutto il male che si son detto a vicenda è vero».

Tornato l'Arnold in Inghilterra, il Sainte-Beuve continuò i suoi rapporti con lui, mandandogli volumi suoi di prosa e poesia. Graditi i primi all'inglese, non i secondi; tanto più che una delle sue più profonde convinzioni era che la Francia avesse grandi prosatori, ma non avesse, nè potesse aver poeti. Singolarmente notevole una lettera finora inedita di Sainte-Beuve, in data del 25 gennaio 1863. Si lamenta della povertà e falsità della letteratura attuale. «Siamo alle combinazioni e fabbricazioni bizzarre. *Salammbô* è il nostro grande avvenimento. L'imperatrice ne è così colpita che vuol vestirsi da Salammbô in qualche mascherata di Corte e ha mostrato il desiderio di conoscere l'autore».

MORÉAS E MAURRAS. — Il signor Giovanni CARRÈRE nel suo libro sui *Mauvais Maîtres* (Rousseau, Chateubriand, Balzac, Michelet, Sand, Musset, Baudelaire, Flaubert, Verlaine, Zola) ha affermato che il trionfo dell'*Iphigénie* del Moréas a Orange, nel 1903, fu l'indice, non la causa, della rinascenza classica. Ma ecco che Carlo MAURRAS nell'*Action Française*, colle date alla mano, interviene a dimostrare che da un pezzo Moréas lavorava al *renouveau* classico e a negare qualsiasi influenza del Mistral, che, d'altronde, egli stimava poco. «C'est Moréas..., conclude il Maurras, qui a replanté le rameau d'or de la tradition du lyrisme méditerranée dans Paris, alors occupé par des Barbares». Il «lirismo mediterraneo»! E pensare che sino a poco fa di veramente «mediterraneo» non era accertato se non il berretto dei pescatori!

ANCORA MORÉAS. — Tra le edizioni della «Douce France» è uscito l'*Huitième livre des «Stances» de* JEAN MORÉAS. Su quale manoscritto? Amici e ammiratori del compianto iniziatore dell'*Ecole romane* vi sospettano una *supercherie* letteraria, poichè nessuno di essi ha mai saputo che il poeta abbia lasciato e altri abbia ritrovato tra le sue carte questo ottavo libro di *Stances*. Egli ne pubblicò sei nel volume conosciuto sotto questo titolo; il settimo fu messo insieme da Raymond de la Tailhède due anni fa con poesie di non dubbia autenticità apparse qua e là, dopo la morte del poeta.

LINGUISTI ITALIANI E FRANCESI. — Suggestivo il saggio di L. SORRENTO, *Benedetto Varchi e gli etimologisti francesi del suo secolo*, Milano, Betti e Reggiani, 1921, pp. 80. Esso rileva le critiche del Varchi a Jacques Dubois, Charles Bovelles e Guillaume Postel e le difese fattene dal Castelvetro, e rimette a fior di terra il bel tema, ancora da trattare, sulle differenze tra i linguisti francesi e quelli italiani nel secolo decimosesto.

ORATORIA FRANCESE. — Lo stesso L. SORRENTO ha iniziato la trattazione dell'appetitoso tema: *Grandi momenti dell'eloquenza politica in Francia*, Milano, Bietti e Reggiani, 1921, pp. 118. Questa prima puntata va dalle prime manifestazioni di eloquenza politica, che già per entro al secolo XIV coincidono col ridestarsi della ragione e colla conseguente migliore intelligenza degli antichi, e arriva a Michel de L'Hospital, il cancelliere

di Francia cantato da Ronsard nella maggiore delle sue odi pindariche, a Du Vair che qualche tratto della sua eloquenza prestò alla lirica di Malherbe e finalmente a Enrico IV. Oratore anche quest'ultimo, ha ragione il S.; ma d'una oratoria fatta tutta di cose, e quindi a scatti; e che, come tale, si differenzia forse alquanto da quella, in parte letteraria, che il S. persegue attraverso la letteratura francese.

LE LINGUE NON S'IMPONGONO. — Il signor Paul LÉVY pubblica nel *Mercure de France* del 15 febbraio uno studio sulla lotta dei dialetti alsaziani e lorenesi colle lingue ufficiali, a volta a volta, francese, tedesca, ora di nuovo francese. Il risultato è che dal 1600 al 1870 il francese vi ha fatto ben esigui progressi e altrettanto esigui ve ne ha fatto il tedesco (alto tedesco) dal 1870 al 1918; e la conclusione conseguente è che quasi del tutto inefficaci sono state le costrizioni inerenti alle misure amministrative e scolastiche imposte prima dai francesi, poi dai tedeschi.

Della vita del SWINBURNE alla villa The Pines, a Putney, ove il poeta s'era ritirato con l'amico-custode Theodore Watts-Dunton, dà numerosi e minuti dettagli CLARA WATTS-DUNTON in *The home life of Swinburne* (ed. Philpot, 1922, 15 s.): la figura del poeta non ne riceve maggior luce, e la figura dell'uomo si colora più intensamente di ridicolo. Il libro dovrebbe, tra l'altro dimostrare l'assurdità della leggenda che faceva del Swinburne un prigioniero del Watts-Dunton: e leggenda sarà, ma mica poi tanto!

Chi volesse avere un'idea dei metodi del Watts-Dunton legga un articolo di Darrell Figgis apparso in *The London Mercury* del luglio 1921 (*On not seeing Swinburne*): è un articolo sollazzevolissimo, che erudisce sulla vita domestica dei Pines più delle rosee e candide pagine della Watts-Dunton. *m. p.*

— Segnaliamo ai nostri lettori il fascicolo 41° del *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano*. Contiene: G. BISCARO, *Dante a Ravenna*; F. TORRACA, *Il «Fiore»*; R. MORGHEN, *Dante, il Villani e Ricordano Malispini*; P. FEDELE, *Per la storia dell'attentato d'Anagni*.

BIBLIOGRAFIA SCIENTIFICA INGLESE. — La *British Science Guild*, una potente associazione inglese che conta nel proprio seno sommità scientifiche, si propone di estendere il dominio d'applicazione della scienza.

Nel 1918 e 1919 essa organizzò a Londra esposizioni di prodotti scientifici inglesi nelle quali figurava una scelta delle migliori opere scientifiche e di tecnica dei giorni nostri. Di lì proviene la nuova bibliografia: *A Catalogue of British scientific and technical Books* (catalogo di libri inglesi scientifici e tecnici). E' un complesso quadro statistico delle opere scientifiche e tecniche che si può procurarsi attualmente sul mercato librario inglese e la cui redazione e classificazione sono state affidate a una Commissione di specialisti.

IL LIBRO TEDESCO ALLA FIERA DI FIRENZE. — Quasi tutte le grandi case editrici tedesche partecipano con le loro opere più importanti alla Fiera Internazionale del Libro di Firenze, pel tramite della *Deutsche Gesellschaft für Auslandsbuchhandel* di Lipsia e sotto la direzione del Volkmann, già Presidente della Esposizione Internazionale del Libro e delle Arti Grafiche a Lipsia nel 1914. Notevole specialmente la sezione della letteratura dantesca, considerevolmente arricchita in occasione del secentenario (cfr. qui addietro, pp. 92-93).

ARTE ESOTICA. — Abbiamo già segnalato ai nostri lettori (v. *La Cultura*, I, 47) alcuni volumi della bella collezione d'arte «*Orbis pictus*» diretta dal Westheim e edita dal Wasmuth di Berlino. Sono ora apparsi altri tre volumi: C. EINSTEIN, *Afrikanische Plastik* (pp. 30, tav. 48, Mk. 60), W. LEHMANN, *Altmexikanische Kunstgeschichte* (pp. 28, tav. 48, Mk. 60), O. WEBER, *Die Kunst der Hethiter* (pp. 20, tav. 48, Mk. 50).

Con la guida di Carlo Einstein, che per primo ha studiato ampiamente la scultura negra, ed ora in questo minor volume si sofferma a commentare le bellissime tavole, si vede l'unità stilistica fondamentale della scultura negra, e ci si rende conto un po' esattamente di ciò che significa l'abusata e perciò vuota parola «feticcio».

Il Lehmann, da poco tempo direttore dell'Istituto di ricerche annesso al Museo Etnografico di Berlino, traccia nell'introduzione uno schizzo dell'intricatissima storia del Messico prima della conquista spagnola. La competenza dell'autore e la buona scelta delle riproduzioni fanno sì che non si senta troppo lo scarso legame fra le due parti del libro.

Non meno interessante degli altri due il volume del Weber sull'arte degli Hittiti. Di questo popolo, o gruppo di popoli, che nel secondo millennio avanti Cristo dominò la maggior parte dell'Asia minore, fino a pochi decenni or sono non si sapeva se non quello che ne dice la Bibbia; ne tacciono le fonti classiche, relativamente troppo tarde.

Ora notevoli campagne di scavo, specialmente tedesche e inglesi, hanno rimesso in luce preziosi resti di questa antica civiltà, che, pur presentando caratteristiche proprie ben distinte da quelle della civiltà assira e babilonese, ne subì fortemente l'influenza (cfr. *g. l. d. v.* in *Riv. di Cultura*, 15 febbr. 1921, pp. 93-95). Un'impronta di rudezza e di forza si mostra in tutte le manifestazioni artistiche hittite: l'architettura ricorda in modo singolare quella cretese, fra le sculture tengono naturalmente il primo posto le statue di divinità in figura umana accompagnate da animali o in figura mezzo animalesca.

Anche in questi tre volumi, come in quelli che li precedono, occorre lodare la esecuzione eccellente ed il prezzo discreto, che mettono alla portata dei non specialisti riproduzioni di monumenti che interessano non meno la storia della cultura che la storia dell'arte.

BRAHMS. — Ricorre, quest'anno, il venticinquesimo aniversario della sua morte. Quando nel 1847 il musicista amburghese Eduard Marxsen apprese la notizia della morte di Mendelssohn si dice che esclamasse: «Un grande maestro dell'arte dei suoni è scomparso ma ne sta sorgendo un altro che diverrà più grande di lui». Con queste parole egli intendeva alludere al suo promettente discepolo quattordicenne Giovanni Brahms. Che la sua profezia si sia avverata lo possiamo testimoniare noi che dopo venticinque anni dalla morte dell'autore del *Deutsches Requiem* vediamo il Mendelssohn pressochè dimenticato e il Brahms invece acquistare continuamente terreno anche dove per errate prevenzioni non aveva potuto finora farsi conoscere.

Questo nuovo astro apparve all'orizzonte musicale in quel periodo così detto romantico che aveva i suoi maggiori esponenti in Schumann e in Mendelssohn mentre era già trascorsa da tempo l'epoca classica, che fu quella aurea della musica istrumentale e vocale tedesca, del Haydn, del Mozart, del Beethoven, ai quali si può aggiungere lo Schubert, e dopo di due altri grandi musicisti, del fantasioso Berlioz e del geniale Liszt. Questi ultimi tuttavia non erano riusciti a formare una scuola e mentre tutta la generazione del tempo seguiva le magiche attrazioni del Romanticismo, Brahms, pure ammirando Schumann e subendone soltanto la buona influenza, ebbe la precisa visione di un'altra via, la via che lo riportava alle grandi tradizioni classiche alle quali egli si sentiva di dovere allacciare l'opera sua. E noi possiamo bene affermare che egli vide giusto. Chi infatti dopo Beethoven e Schubert ci ha dato sinfonie di altrettanta forza tematica, così complete nella forma e di una struttura architettonica così calda? Forse Berlioz con la sua Sinfonia fantastica? Per quanto grande sia la nostra ammirazione per questo lavoro, esso non regge per le sue deboli fondamenta armoniche a un confronto con la produzione del Brahms, nè può chiamarsi una sinfonia perchè Berlioz ha voluto fare con esso un tentativo di musica programmatica abbandonando persino la convenzione dei quattro tempi col portarli invece a cinque, dando a ciascuno un titolo ben definito. Forse lo Schumann? Non bastano alcuni bei temi e certi sviluppi ben riusciti delle sue quattro sinfonie a fare dimenticare la loro infelice strumentazione. E chi dunque? Forse il patetico Tschaikowski, l'accademico Bruckner, il Raff, il Volkmann, Camillo Saint-Saëns, « vagnerien malgré lui »?

Giovanni Brahms e Riccardo Wagner furono indubbiamente i due compositori più tedeschi che abbia avuto la Germania. Ma come il secondo ebbe presto i suoi apostoli nei paesi latini, Brahms non ne trovò con la stessa facilità, e se il Wagner è divenuto popolare fra noi, non può dirsi altrettanto del Brahms. La ragione principale sta nel fatto che Wagner scrisse per il teatro e quindi ebbe subito contatto con le masse, mentre a Brahms, il quale non scrisse che musica sinfonica e da camera, questo contatto venne a mancare. Ma v'ha inoltre un'altra causa assai importante e cioè una certa prevenzione divulgata in parte dai suoi acerrimi nemici, sorti già quando egli era in vita, e in parte da dilettanti e da critici presuntuosi, spesso anche ignoranti, che, incapaci di comprendere a priori la sua musica, hanno creduto di poterla seppellire, denigrandola. Illusione! Mai il tempo è stato più galantuomo! I nostri programmi dei concerti sinfonici e di musica da camera ci provano quale importanza abbia assunto e venga di giorno in giorno sempre più assumendo la produzione brahmsiana. Ha un bel chiamare *bramini* Romain Rolland gli ammiratori di Brahms; egli vedrà centuplicati fra qualche anno i *bramini* di Francia, allorchè i suoi compatrioti si saranno saziati di impressionismo e di quelle composizioni amorfe in cui tutto è distrutto, compreso il ritmo e la melodia.

In Italia la musica di Brahms ha tardato ad entrare nel gusto del nostro pubblico anche perchè gli è stata data e gli vien data ancora purtroppo, a dosi minime e non sempre nella maniera migliore. Un suo fervente apostolo, forse il primo fra noi, fu Giuseppe Martucci, ma la sua attività si limitò a Bologna, con qualche punta a Milano, a Torino e a Napoli. A

Roma vi fu il pianista Gulli, a Padova il Pollini, ma entrambi nel ristretto campo della musica da camera, mentre ora sta a capo di tutti Arturo Toscanini il quale interpreta la musica di Brahms con grande amore e con una convinzione e con una competenza che eguaglia quella dei più celebrati *Kapellmeister* tedeschi. Fino a quattro o cinque anni fa si doveva esitare a far posto in un programma dei concerti dell'Augusteo alle sinfonie di Brahms! Ora i Wendel, i Toscanini, i Furtwaengler le portano al successo, malgrado l'opposizione dei pochi dissidenti per partito preso o per inintelligenza.

Fortunatamente il nostro pubblico, per quanto in gran parte poco colto, è un pubblico intelligente e ormai sa fare i suoi confronti e comincia ad abituare il suo orecchio a musiche più difficili, che, sia pure con qualche sforzo, riesce a comprendere e a gustare.

e. a.

UN CONCORSO FRA I LICENZIATI DEI NOSTRI LICEI ALL'ESTERO. — Il Ministro degli Affari Esteri, sentito il Direttore Generale delle Scuole italiane all'estero, ha decretato:

Art. 1. Per la fine del corrente anno scolastico 1921-22, è istituita una gara d'onore di lingua e letteratura italiana tra i licenziati, nella prossima sessione estiva, dai RR. Licei italiani all'estero.

Art. 2. Potranno prender parte alla gara soltanto i giovani designati dai singoli Consigli degli insegnanti subito dopo lo scrutinio finale; essi saranno scelti fra coloro che avranno conseguito la promozione senza esame nella letteratura italiana, e avranno riportato nel complesso delle altre discipline una media tale, che attesti la loro diligenza e la loro particolare attitudine allo studio.

Art. 3. La prova sarà scritta, e consisterà nello svolgimento di un tema assegnato dal Ministero. Essa avrà luogo nel giorno e secondo le norme che il Ministero fisserà tempestivamente con apposita circolare.

Art. 4. Gli elaborati dei concorrenti alla gara verranno giudicati e graduati da una Commissione di tre membri che sarà nominata dal Ministro.

Art. 5. I premi saranno due: o una medaglia d'oro e una d'argento, o due medaglie d'argento, o una medaglia d'argento e una di bronzo, secondo il giudizio della Commissione. Ai premiati si offre un viaggio gratuito dal luogo di residenza a Roma e ritorno, perchè possano ricevere di persona il premio conseguito.

Art. 6. La premiazione avrà luogo in Campidoglio il giorno 4 novembre 1922.

OPUSCOLI ED ESTRATTI

CAPPELLO L., *Di un influsso provenzale nel parlare sorrentino.* Velletri, Stab. Tip. Pio Stracca, 1922, pp 6, L. 0,75. (Il sorrentino *picciotta* « ragazza » sarebbe il provenzale *pichoto*, trapiantato ai tempi di Giovanna I (1343-1377). Peccato che il provenzale antico (Raynouard, Levy) ignori la voce. E poi perchè proprio sorrentino? Non esiste forse la parola anche in siciliano?) — CARRARA E., *Presagi di dannazione.* — Roma, Tip. Poliglotta Vaticana, 1921, pp. 28 (estr. da L'*Arcadia*, IV). (Sui vv. *Diletti miei* ecc. di *Donne che avete*, e *per altra via, per altri porti* del III° dell'*Inf.* Si alluderebbe, nei due passi, a un'eventuale dannazione del poeta. Notevole il rincalzo cercato all'interpretazione del primo dei due passi nella canz. *Lo doloroso amore*...). — JUD J., *Mots d'origine gauloise?* (estr. dalla *Romania*, ott. 1921) Paris, Champion, 1922, pp. 32. — LANDI C., *Intorno a Stazio nel medio evo e nel Purgatorio dantesco*, Padova, Tip. Penada, 1921, pp. 36. — LEGGI C., *Andrea Monga e il Teatro romano di Verona*, Verona, Tipografia Cooperativa, 1921, pp. 16. — OLSCHKI G. C., *Un codice savonaroliano sconosciuto.* Firenze, Leo S. Olschki ed., 1921, pp. 15 (estr. dalla *Bibliofilia* vol. XXIII) (Ultimato entro il 1499, contiene scritti e documenti tutti dell'anno stesso della morte del S.: le meditazioni sui salmi, le lettere ai principi, i processi suoi e dei compagni di martirio). — PERALI P., *La Sapienza dei Simboli. Le prime ricerche. Gli ultimi risultati.* (Estr. dal N. 10 di « senza la maschera »), Orvieto, Rebecca e Scaletti, 1921, pp. 14, con 23 ill. e 3 tav., L. 3,00. — SCHIAFFINI A. *Nomi e dialetti toscani (a proposito di saggi di L. Chiappelli, B. A. Terracini ecc.*), estr. dalla *Rassegna* XXIX, Napoli, Perrella, 1921 (Interessanti spigolature e acute postille a studi recenti su dialetti toscani). — SORRENTO L. *Jean Gerson. 'Propositions, e altri discorsi al re, al parlamento e al popolo,* Vigevano, Tip. Valvassori e Crespi, 1921, pp. 42. (Illustrazione dei mss., testo e glossario). — SORRENTO L. *Il Proemio del marchese di Santillana*, New-York-Paris, 1922, pp. 30 (estr. dalla *Revue Hispanique* t. XXXVI). (Reedizione fatta di sul ms. della biblioteca del re, il più autorevole, per quanto posteriore alla morte del marchese).

(Vengono segnalati in questa rubrica gli opuscoli ed estratti ricevuti dalla Redazione)

LIBRI RICEVUTI

ADDAMIANO N., *Delle opere poetiche francesi di Joachim du Bellay e delle sue imitazioni italiane*, Cagliari, Ledda, 1921, pp. 260. L. 12.

BARDI P., *La poesia di Wordsworth*, Bari, Laterza, 1922 (Bibl. di cult. mod. 110), pp. 138. L. 8,50.

BARETTI G., *Le più belle pagine* scelte da FERD. MARTINI, Milano, Treves, 1921, pp. XI - 307.

BERTHÉ DE BESAUCÈLE L., *J. B. Giraldi*, Paris, Picard, 1920, pp. 304. Fr. 25.

BIGOURDAN G., *Gnomonique ou traité théorique et pratique de la construction des cadrans solaires*, Paris, Gauthier-Villars, 1922, pagine 215

BORGESE G. A, *Risurrezioni*, Firenze, 1922, pp. x-232.

CATTANEO C., *Le più belle pagine*, scelte da G. SALVEMINI, Milano, Treves, 1922, pp. 268.

DAUZAT A., *La géographie linguistique*, Paris, Flammarion, 1922, pp. 200. Fr. 4,50.

FRANCISCI C., *Quelques réflexions sur les origines de la poésie lyrique italienne et française*, Genova, Tip. Sociale, 1922, pp. 56.

GAVI V., *Il falò degli stracci*, Milano, Aliprandi, pp. 270.

GILLET L., *Watteau*, Paris, Plon, 1921, pp. v-246. Fr. 10.

JACOPONE DA TODI, *Le più belle pagine*, scelte da G. GIULIOTTI, Milano, Treves, 1922, pagine 280.

KUECHLER W., *Ernest Renan, der Dichter und der Künstler*, Gotha, Perthes, 1921, pp. 214.

KUELPE O., *La filosofia odierna in Germania* Torino, Bocca, 1922, pp. 158. L. 9.

LEVI E., *Figure della letteratura spagnola contemporanea*, Firenze, « La Voce », 1922, pagine XIII-114.

MANACORDA G., *Studi foscoliani*, Bari, Laterza, 1921, pp. XIV-330. L. 18.50.

MANZONI A., *Le più belle pagine* scelte da G. PAPINI, Milano, Treves, 1921, pp. IV-366.

MAUPASSANT (DE) G., *Pietro e Giovanni* (traduz. di A. NEPPI), Ferrara, Taddei, pp. 289.

MAUPASSANT (DE) G., *Novelle scelte* (traduz. di C. PELLEGRINI), Ferrara, Taddei, pp. 327.

NEPPI A., *Le novelle di Guy de Maupassant*, Ferrara, Taddei, s. d., pp. 160.

NOVARO A. S., *La Rovina, racconto*, Milano, Treves, 1922, pp. 154. L. 7.

PARZANESE P. P., *Canti educativi, inediti o dispersi, con profilo biografico, saggio critico e nota* di F. LO PARCO, Napoli, Federico e Ardia, 1921, pp. 41-159. L. 6.

PELLEGRINI C., *Eugenio Fromentin scrittore*, Ferrara, Taddei, s. d., pp. 189.

PFEIFFER R., *Kallimachosstudien*, München, Hueber, 1922, pp. 124.

QUIGLEY H., *Italy and the Rise of a New School of Criticism in the 18. Century*, Perth, Munro and Scott, 1921, pp. 176. Sc. 7, 6.

ROGGERO E., *Io sorrido così... Novelle gaie*, Milano, Aliprandi, 1922, pp. 238, L. 5.

RUSSO F., *Seneca*, vol. I, Catania, Muglia, 1921, pp 155. L. 10,

SABA U., *Il canzoniere, 1900-1921*, Trieste, La libreria antica e moderna, 1921, pp. 222. L. 12.

SANCTIS (DE) F., *Manzoni*, studio e lezioni a cura di G. GENTILE, Bari, Laterza, 1922, pp. VII-269. L. 12.50.

SENES F., *Il Trionfismo*, Milano-Roma-Napoli, Soc. Ed. Dante Alighieri, 1922, pp. 103.

SOLMI A., *Il pensiero politico di Dante*, Firenze, « La Voce », 1922, pp. 254, L. 16.

STEFANI (DE) A., *Shakespeare. La tragedia di Macbeth. Testo italiano conforme all'originale inglese, note ed appendice*, Torino, Bocca, 1922, pp. 510. L. 46.

TOFFANIN G., *Machiavelli e il Tacitismo*, Padova, Draghi, 1921, pp. 238. L. 15.

WILDE O., *L'importanza di far sul serio* (traduz. di IRENE NORI GIAMBASTIANI), Ferrara, Taddei, pp. 131.

WISIMUS F., *L'anglais langue auxiliaire internationale*, Paris, Grasset, 1921, pp. 232, Fr. 5.

ZABUGHIN V., *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, vol. I. *Il Trecento e il Quattrocento*, Bologna, Zanichelli, (1922), pp. XVI-345. L. 30.00

Gerente: Scipione Claren

Roma — « La Poligrafica Nazionale »

VOL. I. 15 GIUGNO 1922. FASC. 8

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTI

DIRETTORE: CESARE DE LOLLIS - REDATTORE-CAPO: BRUNO MIGLIORINI

MOLIÈRE NEL ROMANTICISMO DI STENDHAL

I.

Può parere strano che, laddove la questione della parte che Shakespeare rappresentò nel pensiero dei romantici e nella chiarificazione delle loro idee e dei loro programmi, è già stata posta con sufficiente chiarezza relativa, l'altra questione parallela e conforme, quella della parte avutavi da Molière, sia come sfuggita all'indagine degli storici, o, per lo meno non ispicchi oggi, accanto alla prima, altrettanto rilevata e chiara. Shakespeare, già celebre per le polemiche settecentesche, aveva diritto di preminenza su Molière, nel romanticismo: ma chi di questo periodo consideri l'aspetto più sintetico, il trionfo della verità nell'arte, vede che l'elaborazione romantica della poesia dell'uno e dell'altro, corrisponde ad un unico bisogno del tempo. Certo la storia della fortuna romantica di Molière ha stentato a prendere consistenza, perchè, a darle spicco, mancò il corteo delle polemiche secondarie e meravigliose intorno a particolari ben tangibili, quale fu, per lo Shakespeare, quella contro le tre unità, quando parve che la grandezza del poeta stesse tutta nell'averle violate, ed anche i ciechi poterono giurare d'averla controllata, ponendo su quel solido indizio di essa le lor proprie mani. Ma, in realtà, un altro fatto meno tangibile e d'una più intima meravigliosità, interessò sempre i romantici in cospetto di Molière, e fu, per taluno di essi, oggetto di osservazioni memorabili: come mai, contro quel destino riconosciuto alla comedia, di scolorarsi alquanto col venir meno dei costumi fra i quali essa nacque (la tragedia — si ripeteva tuttavia — ha propriamente per oggetto le passioni, la comedia i costumi), il comico di Luigi XIV facesse sentire la sua voce così vicina al cuore dei moderni pur tanti anni dopo che egli e il suo sovrano erano tornati (in ben diverso modo) alla terra.

Due uomini, per esempio, nei cui nomi si disegna tutta una serrata storia del realismo romantico, Stendhal e Flaubert, sentirono con passione la strana grandezza di questo comico che è più grande proprio là dove non fa quasi ridere e, dall'indagine di cotale contraddizione, mossero, più o meno dichiaratamente, a ragionare d'estetica e di poesia, quello a sbalzi

sentimentali e a spunti paradossali, questo assillato da una inquietudine autocritica nutrita di filosofia. Non si creda del resto che il problema della grandezza del Molière maggiore (distinzione stendhaliana) — il Molière che non fa ridere — sia oggi risolto per tutti. Pur ieri vi riaccennava implicitamente, nell'esordio d'un suo articolo commemorativo, un critico francese, il quale arrivava ad accusare di fraintendimento la nostra viziata spiritualità romantica e post-romantica. « Bisogna strappare — scrive il Brunet, prendendosela col Sainte-Beuve e col De Musset — quel velo di pessimismo che, nel XIX secolo, falsò i migliori occhi quand'essi si posavano su nature ricche di forza e di fervore vitale. » (1) Ma troppo egli reagisce a questa interpretazione, quando, senza migliori specificazioni critiche, conchiude che « le comique de Molière est donc la fleur de la joie qui s'épanouit sur le tragique de la vie »; e non giustifica abbastanza il suo consenso col Brunetière il quale, a più riprese — si trattava d'uno dei punti d'appoggio teorici e storici di quel critico acuto e ristretto — accennò al larvato realismo della grande letteratura del seicento francese e, discretamente, al naturalismo di Molière. Nessuna meraviglia che il Brunetière, indurato a cercar le sorgenti del romanzo realista, verista e naturalista, ritrovasse naturalmente il punto di vista di Stendhal. È certo che dopo l'avvento delle forme romantiche, la grandezza di Molière (la *sublimità* diceva Flaubert) è assai più facile a riconoscere e a giustificare, e che, se la Chiesa, proprio di questi giorni, ha fatto piena, onorevolissima ammenda d'un vecchio affronto, e, in tutta la pompa dei suoi incensi e delle sue stole, s'è riconciliata con lo spirito di Sganarello, il vinto non è solo il vecchio pregiudizio contro i poveri comici perseguiti (orrore della nostra viltà!) più in morte che in vita; è un timore più ineffabile; quello del realismo nell'arte, contro il quale l'estetica classicista, costituitasi in tempi di preoccupata religiosità, aveva portato pregiudiziali non trascurabili.

Chi pensi quale valido appoggio, magari a costo d'una vera e propria interpretazion deformante, per giustificarvi la nuova poesia realista, sia stato, nel pensiero di qualche romantico di prim'ordine, quel cosidetto realismo puro latente sotto l'*inverniciatura comica* di Molière (la frase è di Stendhal); chi consideri quanto cotesta interpretazione abbia giovato a far ascendere ai cieli tragici o epici dell'arte sublime, la poesia di Sganarello, di Oronte, di Tartufo; quello può, con non più arbitraria amplificazione, ascrivere un particolare significato letterario alla novissima riconciliazione della Chiesa col poeta vilipeso anche criticamente da Bossuet e da Baillet. Alla fine la spiritualità cattolica classicista, la più strenua difenditrice del *sublime* nell'arte, la più tarda a riconoscere la poesia dipintrice di uomini e cose « come essi sono », s'inchina, fino a un certo punto, al gran maestro del verismo e, nel Pantheon dei poeti massimi dove, dopo la rivoluzione, essa dovette pur accogliere, senza troppe

(1) G. Brunet, Le comique de Molière, in *Mercure de France*, n. 566, p. 289.

riserve, Balzac, accetta ora anche questo comico poverello che, col pretesto del ridere, qualunque si fosse l'animo suo intorno al mistero del mondo, aveva osato affondar dritto gli occhi nelle profondità del cuore umano e ritrarle sublimi di lor cotidiana verità, in un momento in cui cose e parole sublimi parevano poter solo risonare sulle bocche degli eroi, e fra Polyeucte o Cinna e Alceste o Tartufo, non esserci modo d'intendersi.

II.

Certamente da una così fatta rivendicazione di Molière, non Stendhal ma Flaubert, vibrò più acuti i suoi strali contro il pregiudizio del sublime, che, dalle lontane origini aristoteliche, era arrivato al romanticismo attraversando invitto perfino la confusione enciclopedista. Ma Flaubert accennò soltanto a Molière: Stendhal, invece, insistette con tenacità sul suo proprio argomento: uomo destinato a non ispirar soggezione neppure come precursore, usò anche qui l'arte di quegli onesti seccatori che rispiegano altrui le proprie ragioni per chiarirle meglio a se stessi: e se non gli riuscì di far poi molta luce, il merito della sua prima intuizione non è minore per questo.

Senza indagare se se ne debba attribuire la colpa tutta e solo al diverso vigore delle ali poetiche, si può ben dire che la cristallina chiarezza poetica della *Madame Bovary* sta alla incoerenza, piena di tradita fiducia nel vaglio ideologico, del *Rouge et Noir*, come le chiare idee di Flaubert intorno al supremo oggetto dell'arte, il vero, stanno alla balenante intelligenza di Stendhal a questo proposito. Si è che l'eccessiva vicinanza ed il culto quasi fanatico degli enciclopedisti gli fecero, come poeta e come letterato, un cattivo servigio. È cosa singolare, per quanto abbastanza riconosciuta, come gli enciclopedisti, critici così spesso risoluti e spregiudicati del passato, furono pochissimo spregiudicati in critica letteraria.

Non la seppero neppure sollevare alle modeste nuove altezze che essi avevano raggiunte come poeti. Essi, che pur difesero e coltivarono il dramma lagrimoso e senza eroi, non cercarono però neppure d'interpretare il valore che questo poteva avere come espressione di sensibilità poetica nuova e rivoluzionaria, in quanto non si decisero a riformare certi pregiudizi d'origine aristotelica mal conciliabili con la nuova forma; accettarono questa, in sostanza, come poesia secondaria. Prendete Diderot, patrono importantissimo del dramma borghese! Eppure costui, nel suo *Traité du Beau*, non era arrivato a liberarsi in modo alcuno da quella vecchia teorica del *sublime*, come prerogativa degli eroi e della tragedia, e come espressione di verità astratte; non come rivelazione pura e semplice di umanità. Per questa via egli veniva a porre in uno stato di minoratico quel dramma degli uomini « come sono » che pur doveva essergli caro. Per insorgere risolutamente davanti a Diderot non bastava Stendhal:

ci voleva Flaubert che aveva ben vinto il pregiudizio dell'enciclopedismo. Contro Diderot, e probabilmente proprio in irrisione di costui, Flaubert rinnovava quell'affermazione del *sublime* realismo di Molière che Stendhal aveva cercato di conciliare con la devozione ai grandi maestri del settecento. Per Diderot il *sublime* era una vera e propria categoria estetica riservata alla tragedia, superba accumulatrice di contraddizioni e di coincidenze morali e, per esempio di esso, egli portava una battuta dell'*Orazio* di Corneille nella sesta scena del III atto, divenuta poi proverbiale nella definizion del sublime.

« Tutti sanno la parola sublime della tragedia degli *Orazi*, *qu'il mourût*. Io domando a qualcuno che non conosca affatto la tragedia del Corneille e che non abbia alcuna idea della risposta del vecchio Orazio, ciò che egli pensa di questa battuta *qu'il mourût*. È evidente che costui ch'io interrogo, non sapendo che sia questo *qu'il mourût*, non potendo indovinare se sia una frase completa o un frammento, e scoprendo appena fra questi tre termini un qualche rapporto grammaticale, mi risponderà che questo non gli pare nè bello nè brutto. Ma se io gli dico che questa è la risposta d'un uomo consultato su ciò che un altro deve fare in un combattimento, egli comincia a scorgere nel rispondente una specie di coraggio che non gli permette di credere esser sempre meglio vivere che morire, e il *qu'il mourût* comincia a interessarlo. Se io aggiungo che in questo combattimento si tratta dell'onor della patria, che il combattente è figlio della persona interrogata: ch'è il solo figlio che gli resta; che il giovine aveva che fare con tre nemici i quali avevano tolta la vita a due suoi fratelli; che il vecchio parla alla figliuola; che è un Romano; allora la risposta *qu'il mourût*, che non era nè bella nè brutta, s'abbellisce *via via ch'io sviluppo i suoi rapporti con le circostanze e finisce con l'essere sublime* » (1). Ecco la teoria: si tratta di rapporti con le circostanze: cioè di grandi problemi umani che sono messi in gioco dal fatto e lo irraggiano della loro luce: e vedete quanti sono: patria, amor paterno, romanità. Denudate il fatto da questo contorno e nella bocca di Scapino — continua Diderot — il celebre *qu'il mourût* diventa ridicolo.

No! — rispondeva Flaubert opponendo a Corneille proprio Sganarello. — « *Le malade imaginaire* discende più lontano nel mondo spirituale di tutti gli Agamennoni. Il *n'y aurait-il pas de danger à parler de toutes ces maladies?* vale il *qu'il mourût* (2) ». Io scrivo senza scrupolo « rispondeva », perchè chi pensi alle abitudini libresche di Flaubert che, pur fra rigo e rigo dei suoi romanzi, poneva grandi scorse di pagine altrui e toglieva sovente di là gli spunti alle sfuriate teoriche delle sue lettere notturne, troverà più che probabile che la scelta di questo *qu'il*

(1) Diderot, *Collection complette des œuvres philosophiques, littéraires et dramatiques. Traité du Beau*, vol. I, p. 337, Londra 1773.

(2) Flaubert, *Correspondance* (1917), Vol. II, pp. 97-98.

mourût corneliano come esempio di pseudo-sublime non sia casuale. E, se pur casuale fosse la coincidenza, il valore polemico della citazione di Molière resterebbe immutato (1).

III.

Questo bisogno di avvalorare in Molière una tutta moderna crescente sfiducia nell'antico pregiudizio del *sublime* era stato sentito parecchi decenni prima con altrettanto vigore se non con altrettanto impeto polemico da Stendhal.

Ed è naturale. Se, quanto a sensibilità poetica, l'uno e l'altro appartengono ormai a un istesso mondo, l'uno, il Flaubert, riconsiderava il trionfo della verità nell'arte dalle altezze d'una filosofia adeguatamente nuova, l'altro, lo Stendhal, cercava di giustificarsi col pensiero dei suoi enciclopedisti che, in letteratura, avevano avuto solo, e qualche volta, la pretesa d'essere rivoluzionari.

Costui, insomma, cercava d'accostare a se Molière con un empirico buon senso fatto più audace e ardito da quel fervore di novità che si chiamò romanticismo. Ma il romanticismo, si badi, non gli fornì a questo proposito, idee o punti di vista ch'egli non avesse già trovati da sè: lo risospinse anzi, com'egli ebbe a dire, sulle sue vecchie tracce, con gli occhi meglio aperti, cosicchè, fedele ai maestri enciclopedisti, potè conservare la legittima impressione d'aver dedotta, senza arbitrio, dalle loro ideologie, anche quella vera interpretazione di Molière. Egli che portava, nella sua cassetta di ufficiale napoleonico nell'armata d'Italia, i grandi maestri del Settecento, e credeva (allora) a un rapporto molto stretto e definitivo tra quel fragor d'armi rivoluzionarie e quelle vaghe profezie di totale rinnovamento, poteva pur credere (e con buone ragioni) che il bisogno di posar nel realismo fuori dalle chimere del sublime, anche in poesia, sviluppatosi in lui su quella soglia del romanticismo, fosse solo un benefico influsso degli ideologi, nè era tanto ingrato d'accusarli se, dopo avergli posto nel cuore i germi del realismo, non gli avevano pur lasciata in retaggio una teoria estetica capace di giustificarlo a pieno. Il fatto sta ch'egli credette di capire Molière leggendo gli ideologi e controllandolo su quelli. E questo è il punto centrale del romanticismo di Stendhal, quello che, tra i fervori trascendentali del tempo suo, lo mette precursore diretto di Flaubert, il quale venne a riscattare in luce di idealismo egheliano l'empirismo positivista entro cui era involuta la scoperta del predecessore.

(1) È da notare che Stendhal stesso in certe note a Molière scoperte e pubblicate dal Nodier (*Molière jugé par Stendhal*, Paris, chez l'auteur, s. a., ma 1898) a una scena del *Tartufo* che gli pareva capitale annotava, con l'aria, mi pare, di usare un'espressione proverbiale: « La scène de la table est le *qu'il mourût* de la comédie » (p. 54). Del resto quella battuta è un simbolo del sublime quasi popolare.

Non è una novità l'importanza dell'opera di Molière nel pensiero di Stendhal e se n'ebber le prove anche al di fuori delle sue opere stampate. Anni addietro il Nodier pubblicava perfino questa scoperta preziosa per gli stendhaliani: le frequenti chiose lasciate dal suo autore in margine a parecchie comedie di Molière (1). Le chiose, a dir vero, nulla aggiungono al pensiero già noto di Stendhal intorno al gran comico, o soltanto lo confermano: documentano però meglio, con quanta pazienza, come se facesse degli studi, per il suo futuro romanzo realista, questo lettore di solito frettoloso (mi pare che su ciò si possa esser tutti d'accordo) studiava il suo poeta.

Anche questa volta il Nodier, da ossequioso stendhaliano, si limitò a pubblicare senza aggiungere nulla, senza neppur indicare quante conferme certe frasi trovavano nella restante opera del poeta. Ed io, che mi fiderei a fermare il pensiero di Stendhal intorno a ben pochi argomenti, per paura di trovarmi contraddetto dallo Stendhal medesimo, credo poi che del suo atteggiamento di fronte a Molière si possa trattare con molta precisione. La coerenza di spirito con la quale egli tornò sempre a quel maestro remoto ha la chiarezza d'una teoria, e non è da considerar proprio come una *boutade* quella frase ch'egli segnava nel 1816, gran tempo prima d'accingersi al *Rouge et Noir* e che il Nodier ha scovata: « Chaque homme de génie doit brocher pour soi une poétique ou un commentaire de Molière » (2).

IV.

Proprio un secolo fa (1822), come risulta da una sua lettera, egli, in pieno romanticismo, s'accingeva a porre ordine alle proprie idee sul medesimo per un saggio che uscì l'anno dopo e che fu ristampato con grandi aggiunte nel 1825: *Racine e Shakespeare*. E ci si preparava in uno strano modo: andando a teatro a risentirvi, controllandone l'effetto sul pubblico, non un'opera del primo o del secondo dei due autori che improntano il frontespizio del libro, ma una commedia di Molière. Infatti quei due autori hanno, nello svolgimento dell'opera, una parte piuttosto trascurabile e, insomma, convenzionale; in quanto che, nell'opposizione del secondo al primo, si riassume la gran battaglia contro le regole ch'era la teoria più facile e più concreta del romanticismo. Non si fa un torto a Stendhal riconoscendo che a questo proposito egli non disse nulla di nuovo: del resto è notissimo (e sia ripetuto a suo onore) che quando, intorno a un certo argomento, sentiva di pensar come un altro, egli, con quella sua pigrizia sorniona, dalla quale ingegni diversi da lui si sarebbero gelosamente guardati, per paura di restare al verde, preferiva riportare o tradurre: e così fece per esempio con quel famoso e citatis-

(1) Nodier, op. cit.
(2) Nodier, p. VIII.

simo articolo di Ermes Visconti nel quale aveva la comodità di trovare espressa un'idea giusta, a suo parere: « la poesia romantica è la poesia che piace ai moderni: la classica quella che piacque agli antichi ».

Ma la parte che riguarda il comico, quella è tutta sua, povero Stendhal, ed è merito da riconoscergli intero (comunque lo si voglia valutare) l'essere arrivato a conchiusioni così sue essendo così partito da premesse altrui.

« No certo, signore — scriveva egli allo Stritch nel 1822 (1) — io non ho tralasciato il corso delle mie ricerche sul *riso:* quelle che io ho raccolto sono già abbastanza numerose per poterne formare un saggio filosofico su questo argomento difficile... Io sono andato questa sera al *Tartufo* dato dalla signorina Mars, per chiarire le mie idee sul *comico.* Da dieci anni io non ho fatto progressi in queste idee. Quando io *penso al comico io non faccio che tornare su vecchie tracce* ».

E queste sono molto interessanti a riconoscere. Perchè, confrontando le impressioni e i giudizi estetici sul comico, ma sopratutto su Molière, ch' egli esprime in questo 1822 sotto l'influenza del romanticismo e nella smania d'arrivare a capirlo a fondo, con quelli ch' egli, sotto l'influenza non contrastata dagli ideologisti, aveva lasciato dietro di sè, dagli anni della discrezione a questo, si trova, fra tutti, una coerenza mirabile e si è tratti a conchiudere che, per Stendhal, romanticismo è ideologismo, o, insomma, chiarimento di ideologismo. Se si considera che, nel declinare del romanticismo, questo parve rifarsi specialmente da Stendhal (almeno quanto a forma poetica), si valuta senz'altro l'importanza del fatto.

Continuava dunque egli a osservare, a proposito di quelle rappresentazioni di *Tartufo* nel 1822: « Si è riso assai poco questa sera al *Tartufo:* si è sorriso e si è applaudito con piacere più volte: ma in due soli luoghi s'è proprio riso francamente: 1° Quando Orgone, parlando a sua figlia Marianna del proprio matrimonio (secondo atto) scopre presso di sè Dorina che l'ascolta. 2° La seconda risata, mi pare, ebbe luogo nella scena della discordia fra Valerio e Marianna. Un fatto certo è che la seconda commedia, il *Gioco dell'Amore e del Caso,* ha fatto molto più piacere di Tartufo ». Ciò dipendeva, in parte — osservava lo Stendhal — dall'elemento romanzesco (sempre così opportuno sul palcoscenico) che c'è nella seconda commedia; dipendeva anche dall'esser la prima conosciuta a memoria da gran parte dell'uditorio; dipendeva infine da ragioni di forma. Ma non erano queste le sostanziali ragioni delle diverse accoglienze tributate dal pubblico alle due commedie. Perchè non era poi a dire che questo si fosse interessato più alla seconda che alla prima. Tutt'altro! « Il processo verbale esatto delle risate nella platea nel 1822: ecco un libro molto istruttivo da scrivere... (2). Il *Tartufo* vivrà nel *1922:*

(1) STENDHAL, *Correspondance,* Paris, Bosse, 1908, tomo II, p. 279.

(2) Questa statistica l'aveva sempre interessato. Nelle « Notes sur le Misanthrope » del 1813 (NODIER, op. cit. p. 3) si legge: « Je note les endroits où l'on rit, avec la date des représentations ».

che si dirà allora del *Gioco dell'Amore* di Marivaux? ». Ecco il punto! Il processo verbale di quella serata del 1822 gli faceva pensare che, nel 1922, il pubblico, ascoltando il Tartufo, avrebbe saputo rendersi conto assai meglio di quale specie fosse l'interesse che l'appassionava a quell'opera. « Per conto mio resta dunque riconosciuto — soggiungeva egli — per la mia esperienza di questa sera, che si ride molto poco al *Tartufo: non* si ride che due volte e *anche il riso fu ben presto assorbito dall' interesse serio* ». Dunque? C'è un equivoco intorno a Molière? O c'è una crepuscolare coscienza della sua grandezza? O ci sono due Molière?

A dir vero, il poeta comico in lui c'è sempre: ma bisogna vedere quale parte esso abbia. « Sebbene il riso non nasca che due volte, Molière ha senza posa lavorato per dare *una vernice di ridicolo* alle scene del *Tartufo*. Senza cotesta *ammirabile precauzione* egli cadeva nel più abominevole odioso e ogni piacere cadeva sul momento. La sua commedia non sarebbe stata che un dramma miserabile che ci rattrista con uno degli aspetti cattivi della natura umana ». Una vernice di ridicolo? Si può essere più retrogradi di così nel concepire il fatto della creazione poetica? Lo so: ed ho avvertito che lo Stendhal tenta di spiegare intuizioni tutte sue valendosi del più impaccioso linguaggio tradizionale rispettato dagli enciclopedisti, aspettando quasi che la forma, a quelle, venga a darla Flaubert. Stendhal è anch'egli un enciclopedista e adopera un linguaggio rudimentale conforme agli atti poetici rudimentali dei suoi maestri; un linguaggio che sarebbe stato accessibile a Diderot il quale, alcuni decenni prima, aveva non *detto* ma *fatto* qualcosa di simile, spogliando della *vernice comica*, con molta furberia, una commedia, sia pure non al tutto comica, del Goldoni, per lasciar là sul palcoscenico quel fusto liscio e brullo, con le occhiaie vuote, a rappresentare il novello dramma borghese. Confrontate col *Vero amico* del Goldoni, *Le Fils naturel* di Diderot, leggete anche, magari, i suoi *Entretiens sur le Fils naturel*; e considerate però che il realismo, lì, non arriva ad aver piena coscienza di sè stesso anche perchè è giustificato dal pregiudizio tutto nuovo della tesi sociale.

Stendhal è assai men rozzo; si trova già molto più avanti sulla strada che conduce a Flaubert. E a noi, ad ogni modo, non preme far la critica di quella rozzezza. Ma bensì, com'egli, in questa lettera del 4 dicembre 1822, annuncia che s'accinge a mettere insieme, finalmente, il libro sul romanticismo, spiegando a fondo le contraddizioni della moderna cronaca teatrale molieresca, ci preme veder chiara un'altra cosa. Prima di passare al libro in cui il suo pensiero intorno a Molière diventa romanticismo, dobbiamo vedere quale esso fosse al tempo dell'enciclopedismo e considerare se il secondo concorda col primo.

V.

L'ammirazione per Molière era nata in lui insieme con l'uso della ragione. « Shakespeare, Molière, Corneille, Alfieri, sono i quattro più grandi moderni » (1) scriveva egli, per esempio, nel 1804: e notate che, già fin da allora, il comico, soletto, andava a prender posto tra i tragici; notate che l'ammirazione per il secondo sopravviverà a quella per il quarto, il quale finirà con l'apparirgli meno tragico (in senso moderno) di Molière. Si è che già allora la sua ammirazione non andava tanto al suscitatore del riso (e badate a ogni modo che, sulla sensibilità poetica di Stendhal, è giusto far molte riserve: le quali non saranno proprio vinte da una lettura attenta e spassionata dei romanzi): andava al dipintore di passioni. Il lettore enciclopedista sentiva che aveva che fare con un suo uomo: s'entrava nel secolo psicologico; dallo studio delle passioni doveva nascer la nuova poesia e la nuova pianta umana; Molière appariva come un precursore e un moderno. « Io t'invierò l'ideologia di Tracy — scrive egli in quell'anno stesso alla sorella, con un'ingenua aria cagliostresca che svela e illumina, proprio con gli stessi baleni demoniaci del pensiero. il fondo sentimentale e ingenuo del cuore —: è la sola cosa che resta: tutto l'altro è moda, e tutto ch' è piacevole oggi, anno XIII, sarà ridicolo nell'anno XL. La scienza dell'uomo ti renderà la donna più *spirituelle* di Parigi, a sessanta anni. Se noi abbiamo la fortuna di vivere, noi abiteremo la stessa casa, e passeremo così piacevolmente la sera della nostra vita, facendo la lista delle passioni, vanità, antipatie, odio ecc. e degli stati di passione, speranza, gioia, disperazione. Osserva le abitudini dell'anima come quella di Dorante di mentir sempre, e metti a lato di ciascun uomo l'atto, come tu l'hai veduto sviluppato » (2).

Ma recente era la scoperta di questa nuova arma per penetrare il cuore umano, capace di rinnovare il mondo! « Locke ha trovato questa scienza nel 1720, io credo. Condillac ha cominciato a darle corpo nel 1750, Destutt de Tracy l'ha portata alla perfezione attuale due anni or sono: tu vedi che non è vecchia ». (3) È incredibile come, con una buona fede, della quale sarebbe ingiusto dubitare, Stendhal nel fervore della giovinezza, credesse proprio alla forza innovatrice e distruttrice d'ipocrisia della nuova scienza delle passioni. « Questa scienza è tanto odiata dai ciarlatani perchè li costringe a risposte strane ». Non è che prima di costoro l'anima umana fosse proprio un mito. « Prima di questi grandi uomini s'eran fatti di molto buoni ragionamenti, ma senza occuparsi della maniera di farli: ognuno era obbligato a crearsi una ideologia ». E tracce di

(1) *Correspondance*, vol. I, pag. 94.
(2) Op. cit., p. 131.
(3) Op. cit., p. 138.

cotesta forza di penetrazione si trovano qua e là anche nel passato e ne resta documento la poesia.

Ma quale poesia? La tragedia sì e la comedia no: o in misura molto minore. A mettergli tra i piedi questo nuovo impaccio, non trascurabile per un embrionale realista romantico, interveniva la vecchia poetica d'origine aristotelica con le sue formule critiche compilate prima dai nostri ultimi umanisti del 500 e rispettate fin lì, nella sostanza, a dispetto delle varie deformazioni e trasformazioni. E, fin da allora, s'era fatto un taglio netto fra la tragedia e la comedia: a quella s'eran dati da descrivere, necessario complemento della favola, gli ἤθη nel senso di caratteri e di passioni, a questa s'era assegnato il territorio dei costumi, nel senso di ambiente, oggetto così facile ad esser messo in ridicolo. Ora lo Stendhal ventenne, fresco della tradizionale educazione di Grenoble, non poteva non accettare cotesta pericolosa delimitazione critica e scriveva: « *I costumi cambiano, ma non le passioni: i mezzi delle passioni cangiano con i costumi. Le passioni non cangiano mai: le tragedie non possono invecchiare* (quando esse hanno dipinto le passioni più forti possibili, nei cuori le cui teste sapevano il più di verità possibili); l'Oreste dell'Alfieri fra cinquecento anni, se ci sarà, sarà sublime come oggi. [Sull'Alfieri si ricredette quanto più crebbe la sua ammirazione per Molière]. (1) *Le comedie invecchiano perchè tutto ciò ch'è costume in esse invecchia: le comedie dipingono prima i costumi, poi le passioni: e non ci sono che le passioni che non invecchiano mai* ». (2)

Stendhal non s'accorse certo subito quali insidie celasse nel grembo questa distinzione tradizionale dall'aspetto così innocuo e non imaginò che, per liberarsene, avrebbe dovuto fare con la sua estetica dei gran giri viziosi. Intanto avrebbe dovuto giustificare subito a se stesso come mai, dopo averla accettata, si trovasse a porre senz'altro fra i poeti massimi, secondo il suo cuore ideologo, e allo stesso livello dei tragici che non invecchiano, un comico, Molière. La risposta egli diede a suo modo nel 1823 in pieno romanticismo: ma, ripetiamolo, senza saperlo egli era venuto concretandola via via dai suoi vent'anni in qua, dal tempo in cui s'era messo « a leggere la logica di Tracy con lo stesso piacere e la stessa facilità coi quali leggeva un giorno l'*Orlando Furioso* » (3) e scriveva, come se foggiasse un'epigrafe per incarico del Direttorio: « Molière era il migliore degli uomini e la posterità lo considera come uno dei più grandi che sieno mai esistiti » (4).

La risposta, insomma, è molto semplice: ci sono due Molière: c'è quello tutto comico e c'è quello incidentalmente comico: il primo invecchia, il secondo no: quello di cui parla Stendhal è il secondo. Per esempio — diceva egli proprio nella lettera citata or è poco, dove fa

(1) Cfr. nel *Journal d'Italie*, Paris, Calmann-Levy, il giudizio sull'*Oreste*, p. 218.

(2) *Corr.*, I, p. 106.

(3) Ib., p. 209.

(4) Ib., p. 52.

quella netta distinzione fra l'oggetto della tragedia e l'oggetto della comedia: — « c'è ben poca conoscenza delle passioni nelle *Précieuses ridicules* di Molière, che sono poi state forse la comedia più comica possibile per gli spettatori a cui fu dedicata. Ora essa invecchia: non si riconosce più Molière se non al vigore dei tratti e alla *scenegiatura* (sic) (frase d'Alfieri) ». Invece « l'ambizione che spinge il Tartufo esiste ancora: sovente essa si vale dello stesso mezzo (l'ipocrisia) per arrivare... Il *Tartufo* è dunque recitato più sovente delle *Femmes savantes*, perchè esso interessa di più » (1). Si può dunque dire, in certo senso, che solo ora si comincia a intendere la grandezza vera di Molière perchè solo ora si comincia ad averne la chiave: si cerca il comico e si trova (con una buona ideologia in tasca) il verista. « Egli è l'uomo che fa meglio conoscere il cuore umano, *ma bisogna possederne la chiave.* Io comprendo ogni giorno, per ciò che veggo, dei tratti sui quali scivolavo leggendo questo gran pittore » (2) scrive egli alla sorella in quella lettera in cui le promette con aria cagliostresca l'Ideologia di Tracy. Che più? Quel ravvicinamento del comico molieresco al tragico, per sè e pei suoi effetti poetici, che darà luogo a una fiera pagina critica di Flaubert, quello si trova già implicito in certi accenni di Stendhal, che accomuna Molière e Shakespeare. « Fa una lista di tutte le passioni e stati di passione e, a seguito di ogni nome, come *ipocrisia*, metti 1°) i tratti d'ipocrisia da te veduti.. 2°) quelli che t'han raccontato 3°) quelli che hai letto 4°) le migliori pitture fatte dai poeti (in questa passione: Tartufo di Molière, Jago di Shakespeare) ». (3).

VI.

Queste erano le vecchie traccie sulle quali si rimetteva un secolo fa Stendhal, divenuto, da poco, romantico. E su quelle rimase: senonchè il romanticismo gli diede finalmente forza ad allentare, ma non di molto, le pastoie in cui, con tutto il loro rinnovamento, l'avevano tenuto i suoi enciclopedisti, rimettendolo sempre davanti a comedie e a tragedie come a due mondi diversi, parlandogli di *vis comica*, col linguaggio dei classici. Così gli avvenne di scrivere il libro sul romanticismo, che porta sulla copertina il nome di due tragici, orizzontandosi specialmente su un comico. Molière, dunque, nelle sue opere maggiori e immortali (quelle che non invecchiano) — diceva chiaro nel libro del romanticismo (4) — non è un comico in senso stretto e noi, per intendere a pieno la sua gloria, dobbiamo uscire dalle delimitazioni classiciste. Vissuto fra gente a cui l'abitudine della ipocrisia e dell'equivoco aveva aguzzato l'istinto psicologico,

(1) *Corr.*, p. 106.
(2) Ib., p. 131.
(3) Ib., p. 143.
(4) *Racine et Shakespeare*, Paris, Calmann-Levy.

Molière parve crearsi già allora una completa ideologia (si direbbe); certo « fece servire questa sagacità profonda dei suoi spettatori al lor piacere e alla sua gloria. Le sue comedie sono piene di scene *probanti, se mi è lecito parlare così,* di scene che provano il carattere e le passioni dei personaggi in essa impegnati. [L'incertezza che egli prova a quella nuova parola: *probanti*, è tutto un episodio della storia del verismo e trova riscontri in Manzoni e in Flaubert. Flaubert diceva: « sentirsi partecipanti »]. Ho io bisogno di ricordare « *Le pauvre homme!* » oggi così alla moda; o il « *Gran Dieu! pardonne-lui comme je lui pardonne* »; il « *sans dot* » di Arpagon; il « *Mais qu'allait-il faire dans cette galère?* » delle *Fourberies de Scapin*; il « *Vous êtes orfèvre monsieur Josse;* » il « *Retire-toi coquin* » di Orgone a suo figlio Damis che ha accusato appena il buon Tartufo? Motti celebri che hanno arricchita la lingua. *È ciò che molti letterati classici chiamano* vis comica, *senza pensare che non c'è niente di comico a vedere Orgone maledire e cacciare il figliuolo perchè questo ha accusato Tartufo d'un delitto evidente;* e ciò perchè Tartufo risponde con frasi rubate al catechismo che non provano nulla. L'occhio scopre di colpo una delle profondità del cuore umano, ma una profondità più curiosa che ridente. Noi vediamo un uomo saggio come Orgone lasciarsi convincere da frasi che non provano nulla ». Ed ecco un sentimento quasi tragico si scava nella nostra vita di piccoli uomini, balena nella nostra vicenda di ogni giorno. « Noi siamo troppo attenti, oserei dire troppo appassionati per ridere: noi vediamo che nulla è difficile a provare quanto l'evidenza, perchè, d'ordinario, coloro che han bisogno che gliela si faccia vedere son ciechi. Noi vediamo che l'evidenza, nostro grande appoggio nei nostri rapporti con gli altri uomini (perchè bisogna pur persuadere quelli a cui non si può comandare), appoggio fidando nel quale noi c'incamminiamo sovente verso la felicità, può mancare d'un colpo quando più ne avremmo bisogno. Una tale verità annuncia una specie di danno: e quando c'è di mezzo il danno, non è più il caso di quel futile paragone che genera il riso [accenneremo tra poco alla teoria del riso di Stendhal]. C'è ben dunque qui della forza, *vis*; ma perchè aggiungervi *comica*, se non si ride affatto? *La* vis comica *è una delle parole della vecchia letteratura classica* ». [E perchè ormai è solo questione di forza *probante*, ecco un paragone fra quella di Molière e quella di Shakespeare]. « Il misantropo di Shakespeare, intitolato Timone d'Atene è pieno di scene fortissime, e bellissime: ma non ci si ride affatto. Si è che queste non sono se non *scene probanti, se mi si vuol passare la parola.* Per esse il carattere del misantropo è stabilito, agli occhi dello spettatore, *in maniera superiore ad ogni obiezione*, e non su dei si dice o su dei racconti dei servi, ma su prove incontestabili, su cose che lo spettatore vede passare sotto i suoi occhi » (1).

Su questo ragionamento del romantico Stendhal pur così simile a quello dello Stendhal enciclopedista, brilla ormai la fiamma rinno-

(1) Op. cit., pp. 61-63.

vatrice del romanticismo e quelle espressioni approssimative che egli usa chiedendo compermesso, col dispiacere di non saperne trovare di più conformi al suo inusitato pensiero: « probanti . . . . vero superiore ad ogni obiezione » derivano da quel bisogno di verità che è il punto centrale delle novelle teorie. Giacchè — diceva il Manzoni, forse proprio in quei giorni medesimi, nella lettera al d'Azeglio — « dove l'opinioni dei romantici erano unanimi m'è parso e mi pare che fosse in questo: che la poesia deve proporsi per oggetto il vero, come l'unica sorgente d'un diletto notevole e durevole ». E, invece d'usar la frase « superiore ad ogni obiezione », usava, nello scritto sul « romanzo storico », quest'altra più saggia: « un vero veduto dalla mente per sempre, o per parlare con più precisione, *irrevocabilmente*... un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può essere distrutto dal disinganno ». Senonchè, poi, il Manzoni, non come precettista, ma come filosofo, pensava che il vero fosse tanto più vero quanto più era buono e qui i due realisti avrebbero cessato di intendersi. Ma, intanto, nelle mani di Stendhal, Molière diventa un vero e proprio pretesto romantico ed è sacrificato spietatamente alla mancanza di argomenti più concreti in favore di quel realismo che tumultua nell'anima del suo pericoloso esegeta. Molière è massimo in quanto non è comico: il riso è un accidente della sua grandezza: come comico è ben più grande di lui lo stesso Regnard proprio perchè costui, tutto intento ai costumi, non sapeva stabilire quella verità « superiore ad ogni obiezione ». « Il Ménechme di cattivo umore — continua egli — nella comedia omonima è il misantropo piacente, e Regnard se n'è impadronito. Ma questo povero Regnard, ognor gaio, come i costumi della reggenza e di Venezia *non ha punto scene probanti*: esse gli sarebbero sembrate noiose e tristi. [Egli ha fatto dunque, sostanza, di ciò ch'è accidente in Molière: e anche in Shakespeare perchè, in fondo, il terrore può essere nella grandezza di costui un accidente, come in quella dell'altro il riso]. Quelle scene che sono forti ma che non sono comiche, dànno un gran piacere filosofico. I vecchi godono di citarle e ordinano dietro a quelle nel pensiero tutti gli avvenimenti di loro vita i quali *provano* che Molière ha veduto giusto nelle profondità del cuore umano... Giammai altre scene entreranno così avanti nelle teste francesi. In questo senso esse sono come le religioni: il tempo di farne è passato... Si trovi dunque un'altra frase ammirativa per Molière, per esempio: ' E' il poeta francese che ha più genio ,. Io ci sottoscrivo perchè l'ho sempre pensato. Ma non lasciamoci abbagliare da un grand'uomo; non attribuiamogli qualità che non ha... Per quanto sia grande Molière, Regnard è più comico: egli mi fa ridere più spesso e di miglior cuore, e ciò nonostante l'estrema inferiorità del suo genio » (1).

Qui, senza dubbio, si parla di Molière come presso altri romantici si

(1) Op. cit., pp. 63-64.

parla di Shakespeare (certe frasi ammirative: « il tempo di farne è passato » sanno di V. Hugo); e forse se ne parla con maggior deformazione critica, ma con minore retorica. A reggere cotesta interpretazione sta un possente impulso poetico che è nell'aria e che creerà, ben presto, nuovi capolavori.

Intanto Stendhal, fedele al suo assunto, prepara in Molière la poetica del romanzo realista.

VII.

Ma, più su, egli ha parlato del « futile paragone che genera il riso ». Non è ozioso, per molte ragioni, e anche per rispetto all'interpretazione di Molière, vedere quale fosse la teoria del riso di marca enciclopedista, con la quale il nostro uomo, tenendole ferma fede, s'affacciava al romanticismo. Bisogna ricordarla anche per vedere, come l'utilitarismo comico, stile Settecento, s'inquadrasse o si risolvesse in quel nuovo mondo poetico al quale il nostre autore s'era iniziato in Italia, e com'egli, ad aggiustare le contraddizioni fra le teoriche e la realtà presente, chiamasse in aiuto le profezie. Farà poi qualcosa di simile Flaubert. Perchè mi par chiaro che, nei ricordati accenni di Stendhal all'arte probante e superiore ad ogni obiezione, si mettono da parte, come vecchi ingombri classici, il tragico e il comico in quanto particolari assoluti dell'arte, e si auspica « un comico che non fa più ridere » (la frase è di Flaubert). Se Stendhal si fosse ridestato dall'ultimo sonno quando l'altro parlava d'una poesia che dà solo « il senso del vivere » o De Sanctis teorizzava « il senso del vivo » è ben certo che egli (una buona volta!) avrebbe detto che il plagiato era lui! Ma si domanda: Stendhal disse chiaro che cosa pensava di cotesto declinare del comico che fa ridere? Ne previde la morte o pensò ch'esso avrebbe continuato a vivere come arte secondaria e caduca? A scompaginargli i termini della questione si ridestò in lui il legionario degli eserciti repubblicani (non ancora napoleonici) con quel vago senso profetico che la rivoluzione, interrompendogli di schianto le clandestine letture degli enciclopedisti nella fredda casa paterna di Grenoble, gli aveva lasciato, per sempre, nell'animo. I critici moderni, per esempio il nostro Novati (1), hanno ridotto a ben oneste proporzioni il suo liberalismo pratico per rispetto alla dilettissima Italia: ma la convinzione che l'effetto delle ideologie fosse quello di cambiar un pochino la faccia del mondo gli covò sempre nell'animo. E in questo focherello venne a bruciarsi le ali il suo concetto del comico. Il comico è una manifestazione dell'utilitarismo insito nell'animo umano: questa teoria solo accennata dallo Hobbes nel *De Cive* e in un paragrafo del trattato *On Human Nature* divenne un dogma per lui. « Ogni uomo —

(1) F. NOVATI, *Stendhal e l'anima italiana*, Milano, Cogliati, 1915, cap. X, XI, XII.

scriveva affacciandosi alla vita — riguarda le azioni di un altro uomo come virtuose, viziose o perverse, secondo che queste gli sieno utili, dannose o indifferenti. Questa verità morale è generale e senza eccezioni » (1). Di qui, con Hobbes alla mano, gli era facile spiegare alla sorella anche il fatto del riso: « Il ridere non è che questo: la vista improvvisa d'un vantaggio che noi non conosciamo o che noi avevamo perduto di vista » (2). Oppure: « Hai dunque compreso che il riso non è che il concepimento (la vista) improvvisa d'un qualche vantaggio per la nostra vanità? » (3). E altrove: « Io ho studiato in me i suoi effetti. È una cosa tanto difficile che nessun filosofo ne ha parlato ancora tranne Hobbes. E' l'abitudine dei piccoli autori: essi saltano ciò che non sanno spiegare, differenti in ciò dagli uomini di genio che sono franchi. Io comincio ad accorgermi che Helvétius appartiene più ai primi che ai secondi: c'è delle buone cose nel suo libro: ma non sono sue: le più sono di Hobbes, Vauvenargues, La Rochefoucauld, Duclos, ecc. ecc. » (4).

Or vedete quant'era radicato in lui l'istinto dell'arte come obiettiva rappresentazione del vero! Perchè, insomma, anche accettata questa interpretazione del comico, non si capisce com'egli, utilitarista totale, dovesse disconoscerne le grandi possibilità poetiche. Come non si sarebbe potuto rappresentare in questa comicità il gioco delle passioni? Si sarebbe potuto: ma si sarebbe tornati a una specie di soggettivismo poetico e Stendhal era, anche vent'anni prima di scriverlo, il futuro autore del *Rouge et Noir*, il romantico precursore del secondo romanticismo, destinato ad essere inteso settant'anni dopo. Perciò egli preferiva argomentare che, nei tempi nascenti, il comico, per effetto d'un progredito genere di vita, avrebbe avuto una parte molto piccola. Ed eccolo sfoggiare quella sua teoria dei rapporti fra il comico e i due regimi, il monarchico e il repubblicano, che non è una *boutade*. Ce ne son tante in lui che, quando la si trova, val la pena di distinguere da quelle, qualche idea che pur ne abbia l'aspetto e costituisca invece un appoggio non momentaneo del suo pensiero. Cotesta teoria, che pur doveva prendere forma meno frammentaria nel *Racine et Shakespeare* e giustificarsi, come vedremo, in cospetto a Molière, torna via via nella *Corrispondenza*, nel *Journal d'Italie*, nella *Storia della Pittura*, dappertutto, ed io non faccio che riassumerla fedelmente. In regime monarchico i costumi sono più ipocriti (vedete buona fede di enciclopedista); la vita civile più convenzionale, l'egoismo più forte: il senso della solidarietà umana vi è più debole, forse non esiste affatto: le carriere sono limitate e chiuse, il merito conta poco, la conquista degli onori è più che mai un gioco d'astuzia e di destrezza.

(1) *Corr.*, vol. I, p. 53.

(2) Ib., p. 70.

(3) Ib., p. 104.

(4) Op. cit., p. 120. Per la sua teoria del riso cfr. anche il primo capitolo dei suoi *Mélanges d'art et de littérature*.

Esasperate l'egoismo umano, fate che ogni uomo arrivi a costituirsi centro dell'universo, s'abitui a intuire in ogni azione altrui ciò che può piacere o giovare a lui stesso e avrete un pubblico dispostissimo a sentire il comico. Ciò non può avvenire che in regime monarchico. « Sotto la monarchia — diceva egli per esempio — gli uomini non s'interessano più gli uni in favore degli altri, come in repubblica, in quanto essi non hanno interessi comuni, ma ne hanno solo di contrari. Per esempio: non c'è che un posto di conestabile: se l'avete voi non l'avrò più io: se voi fate un'azione più brillante della mia, questa m'attrista perchè v'accosta al grado di conestabile ch'io pure desidero. Invece a Roma tutti si rallegravano delle belle azioni di Orazio Coclite che li salvava tutti ». (In repubblica dunque nasce il senso della solidarietà dei rapporti e degli interessi umani: *liberté, fraternité, égalité*). D'altra parte in monarchia il comico diventa mezzo. « Voi siete sopportabile non offendendo mai la vanità d'alcuno, diventate piacente lusingando questa vanità: perciò bisogna saper far ridere ». Egoismo e *politesse* sono una cosa sola. « Avere una più grande vanità vuol dire esser suscettibili alle cose più piccole: soffiarvi il naso a sproposito può farvi imbronciare con quello che sta raccontando una storia (*se quello è uno sciocco*); l'estrema *politesse*, dico, è una conseguenza dell'estremo egoismo... L'egoismo viene dal regime monarchico, ma la comedia non può regnare che nell'estrema *politesse*: dunque non c'è buona comedia senza monarchia » (1). Ma uno sciocco si potrebbe trovare anche in repubblica? Non tanto! — risponde questo deliziosissimo ragionatore — « Noi entriamo in un secolo in cui gli sciocchi rappresenteranno una ben triste parte. Anticamente uno sciocco di grande famiglia, uno sciocco cardinale, uno sciocco maresciallo di Francia erano rispettati. Ora più un uomo è elevato più deve aver ingegno. Questo aspetto dell'opinione pubblica è totalmente cangiato: ecco uno dei mille buoni effetti della Rivoluzione » (2).

VIII.

E Molière? Obbediente e pronto egli viene ad adattarsi a questa distinzione la quale, passando dall'enciclopedismo al romanticismo di Stendhal, non acquista se non un più vigoroso schematismo. Si può dire che convissero in Molière un monarchico e un repubblicano, chi accetti il significato letterario di queste parole. Il monarchico val meno, e s'accosta a Regnard come puro descrittore di costumi, ma fu pur quello che meritò la protezione di Louis XIV. « Questo Molière ispira l'orrore di non essere come tutti gli altri » (3) e scene dell' *École des Maris* e del

(1) *Corr.*, I, p. 121.
(2) Ib., p. 109.
(3) *Racine* ecc., p. 70.

Misanthrope, ispirate soltanto dall' ipocrisia dei costumi del secolo, lo dimostrano. Ma c'è poi il Molière repubblicano, quello che non fa ridere. Paragonate questo all'amabile Regnard e conoscerete la distanza fra il realismo e il comico. Prendete il *Misanthrope* di Molière e *Le Joueur* di Regnard. « *Le Joueur*, così fosco nella sua essenza, finisce gaiamente. Il misantropo finisce in modo fosco. Ecco la differenza di tendenza fra i due autori: ecco la differenza fra la vera comedia destinata ad allietare della gente che lavora e quella che cercava di divertire della gente *cattiva senz'altra occupazione che la maldicenza*... Noi valiamo di più, noi odiamo meno dei nostri avi. Perchè dobbiamo trattarci come quelli? » (1). Ma dunque in repubblica non si riderà più? Ci si stringe il cuore a pensarlo! Purtroppo si riderà molto meno: ci sarà solo quel riso nascente non dai costumi ma dalle passioni: calmo e pacato come una verificazione assoluta e non relativa. E cotesto riso c'è già nel Molière maggiore, quello repubblicano. « Argan, il malato imaginario, mi fa ridere nei momenti in cui ho l'anima fosca, ma a spese della triste umanità. Questa specie di ridicolo è un ridicolo da repubblicani » (2). Per fortuna che il suo buon cuore sennato riesce a tenere un po' in freno le sue ideologie romanticizzate. « Il riso è un aspetto dei nostri costumi monarchici ch'io sarei dolente di perdere. Sento che ciò non è ragionevole, ma che ci debbo fare? Io sono nato francese, ecc. » (3). Ragion per cui neppur gli riusciva di trovar comedia in Italia « il paese dell'amore e dell'odio » (4). Pensiero ben commentato da quell'altro del *Journal d' Italie*: « Le arti tengono nel cuore di questo popolo il posto che la verità tiene in quello dei francesi » (5).

Non perderemo certo tempo a confutare (a questi chiari di luna!) la concezione stendhaliana del mondo democratico, e solo ci fermeremo un momento ad ammirare ch'essa potesse far presa sul serio nel cuore d'un psicologo: c'inchineremo a quella inevitabile soggezione dell'anima umana alla condizione spirituale del tempo che le è assegnato nel mondo. Del resto le contraddizioni dello Stendhal sono state studiate abbastanza; e le conclusioni furono avvolte talora d'un velo esoterico perfettamente superfluo. Solo ricorderemo (e questo sì ha importanza per le nostre conclusioni) che l'interpretazione da lui data del Molière ha un valore storico grandissimo e un valore critico massimo. Qui non è lui che sbaglia: il suo è uno speciale stato d'animo romantico che non vuol trovare Molière ma vuole esprimere sè stesso! Molière fu un formidabile ironista e parlare di verniciatura comica come di un qualche cosa di aggiunto al dato centrale dell'ispirazione non solo è una sciocchezza psicologica ed estetica, ma è

(1) *Racine* ecc., p. 82.
(2) Ib., p. 84.
(3) Ib., p. 83.
(4) Ib., p. 84.
(5) *Journal d' Italie* (ed. cit.) p. 130.

un mettere in onore proprio i punti deboli di quel grandissimo poeta che ebbe anch'egli i suoi momenti non poetici.

Quando per esempio Alceste chiude la vicenda delle sue delusioni con quei versi:

> Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
> Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
> Et chercher sur la terre un endroit écarté
> Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

si fa una gran brutta lode a Molière giudicando, con Stendhal, che qui, il poeta, quasi seccato della verniciatura comica, se ne spogli, si sveli rappresentatore di passioni e non di costumi e si schieri consapevole a fianco di Shakespeare. Altro che vernice! Il riso (amaro quanto si vuole) è la sostanza dell'anima poetica di Molière: e il passo su citato, per esempio, è il segno d'una assai relativa debolezza di lui comico di carattere e non d'intreccio (chi voglia intendere bene questa distinzione) sensibilissimo all'umanità dei suoi personaggi; meno svelto e finito orditore di trame; sicchè quasi sempre, nell'epilogo (e ciò è anche, in parte, colpa dei tempi e dei costumi teatrali in cui, fra l'altro, il sipario non sempre è messo nel conto dagli scrittori di teatro) il poeta, dopo aver spirato tutta la sua ironia negli atti e nelle parole dei suoi personaggi, li pianta in asso. E questi ricompongono il viso a serietà e avvertono a quel modo gli spettatori che la comedia è finita. Quelle battute finali spesso non sono felici e quegli ultimi versi del *Misantropo* così sopravalutati, e non solo dallo Stendhal sono forse soltanto l'annuncio che la comedia è finita. Ripeto al tempo di Molière il sipario nei teatri s'usava. Ma è pur vero che molte di queste comedie scritte per occasione, si rappresentavano in sale illustri, su scene improvvisate, e mi pare probabilissimo che, a certa convenzionalità di chiuse, abbia contribuito il bisogno e l'abitudine di far capire al lettore che l'azione finiva, senza contare su quel mezzo tecnico, il sipario, ch'or tra noi è divenuto parte integrante della scena e sta presente al poeta nella concezione degli atti, ma del quale a quel tempo, bisognava, all'occasione, sapere far senza. Gioverà pur ricordare che cotesta ammirazione per Molière non gli poteva derivare che a metà, o meglio attraverso una elaborazione polemica, dal romantico Guglielmo Schlegel, il quale egli aveva conosciuto a Vienna nel 1808 e del quale, fra il '14 e il '21, aveva annotato di sua mano (1) proprio quel *Corso di letteratura drammatica* così in contrasto con i suoi sentimenti, almeno per rispetto a Molière. Anche lo Schlegel, a dir vero, nel suo 12° discorso, accenna a una fondamentale duplicità dell'opera di Molière: comedia di carattere da una parte, comedia d'intrigo dall'altra. Ma il male è che, per lo Schlegel, quella che conta è proprio la seconda soltanto: e conta poco! La prima, quella dalle « scene probanti », è, secondo la frase di Schlegel, soltanto

(1) Veglio, *Stendhal e la lett. ital.*, 1921, p. 89.

poesia didascalica e i caratteri vi fanno la figura di « opinioni personificate ». Il psicologo, quanto a poesia, val poco; quello che conta è soltanto il farsista. « Da tutto il fin qui detto — conclude lo Schlegel — mi sento in diritto d'affermare, contro l'opinione dominante, che Molière, più che in ogni altro genere è stato felice nel comico burlesco e che il suo ingegno, al pari della sua inclinazione, erano per le farse: laonde egli scrisse delle farse infino all'ultimo della sua vita » (1)

IX.

Ma lasciamo da parte lo Schlegel. Che cotesta interpretazione stendhaliana di Molière fosse fallace, o, entro certi limiti, tendenziosa, non diminuisce, anzi avvalora l'importanza storica di essa. Non si tratta di un errore personale di Stendhal: si tratta d'un suo errore in quanto uomo romantico: e si sa bene che gli errori nei quali un'intera generazione è compromessa valgono quanto le idee giuste di quella. Abbiamo detto in principio che, se pure intorno all'opera di Molière non s'incrociarono i fuochi delle battaglie come intorno a quella di Shakespeare, tuttavia taluni dei romantici, quando vi controllarono su quella i loro programmi, ne dedussero a questi consensi anche più stretti e più intimi. In fondo l'uno e l'altro poeta erano accostati da un istesso istinto. Senonchè, considerando il Molière di Stendhal, si vede meglio il corso della storia: si ritrovano in luce quei rapporti dell'enciclopedismo col primo romanticismo che, nel culminare di questo, un'alta rinascita religiosa oscurò assai, come se si trattasse soltanto di reazione, ma che, nei suoi epigoni, si rifecero chiari.

Noi oggi, quasi oppressi da un degenerare di poesia realista sicchè, talvolta, ci capita di assistere ai vani sforzi d'uscirne per certe viottole fatte di paradossi e di grotteschi, oggi noi ci rendiamo un conto inadeguato di quale sia stato lo sforzo del romanticismo per afferrarsi alla realtà sfatando gli eroi e sublimando gli uomini, negando il sublime per esprimere il vero. Per una generazione che si trovava come imposta questa meta, il classicismo, con la sua non vinta estetica del sublime (la lotta contro la mitologia fu, in parte, un episodio della lotta contro di esso) era divenuto una camicia di forza.

Da circa un secolo (lo Stendhal fissava una data: 1720; pigliando, certo, pretesto dall'edizione completa delle opere di Locke che fu fatta in quell'anno) la scienza camminava per il mondo a gran passi, come per porvi assetto, dando ai piccoli fatti della vita psicologica e sociale un'importanza enorme, raccogliendo sovr'esso l'interesse delle generazioni che si dimenticavano perfino di Dio per guardare i particolari dell'anima

(1) A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, trad. Gherardini, Milano 1817, Tomo II, pag. 181-7.

umana. La scienza procedeva, ma l'arte, ancorata alle formule classiche, seguitava a trastullarsi con gli eroi e con il loro contrario (in *migliori*, *peggiori* e *simili* aveva distinto i personaggi Aristotile oltre duemila anni avanti e il Cinquecento s'era sistemato in cotesta distinzione con preoccupazioni cattoliche) laddove il pensiero moderno, educato dalle ideologie, tendeva sempre più a considerare i fatti umani sotto la specie della loro obiettiva verità psicologica, facendoli ricadere in questa quasi al di fuori d'ogni valutazione morale. Eppure gli stessi enciclopedisti, che pur prepararono questo dissidio destinato a prorompere nel romantecismo, n'ebbero, essi stessi, appena coscienza.

Non è, intendiamoci, che la rivendicazione della dignità comica di fronte alla tragica non fosse stata tentata a mano a mano che i progressi dell'ideologismo invitavano a riguardare con più pensoso interesse le sottigliezze del dramma borghese e della noiosa comedia di carattere che faceva capo a Destouches. In fondo la storia di questa rivendicazione della comedia, appartiene alla storia del preromanticismo; svela uno stato d'animo pre-stendhaliano, di cui a me è certo più facile ritrovare i documenti in Italia che in Francia, ma che, negli ultimi decenni del 700, è riconoscibile al di là e al di qua delle Alpi. Un volgare anticlassicista, è per esempio, tra noi il Conte Francesco Albergati Capacelli; eppure, nella sua cruda risposta a uno che gli proponeva la questione della dignità tragica e della minor dignità comica, c'è una citazione che ci fa presentire questo romanticismo di Stendhal. Il romantico arriverà fino a Molière, il nostro settecentista non arrivava a raggiungere se non Destouches: ma intanto rispondeva (lettera del 1785): « Néricault. Destouches, uno dei più feraci e valorosi comici autori, pare che decida ben egli la questione, o almeno esprima così il suo giudizio. Egli, come ora fo io, risponde alcuni versi ad uno che lo consiglia di scriver tragedie.

> « E perchè limitarvi alla commedia!
> (diceami un saccentello che si vanta
> esser dotato di squisito gusto)
> Alla tragedia di *salir* tentate. »
> « Senza presumer troppo, vi potrei
> (tosto risposi) contentare ancora.
> Credereste che io allor *salito* fossi
> ed io allor crederei esser *disceso.* »

Non ardirò mai di dir tanto. Mi basta che rimangano la tragedia e la commedia riputate di ugual valore e che sì temerariamente e alla cieca non si pronunzi sulla varia nobiltà e difficoltà loro. » (1).

Senonchè proprio in questo pareggiamento, altri vedevano la ragione del degenerare del gusto e della decadenza dell'arte. Era la fine del classicismo! E Matteo Borsa (autorità non sospetta come nipote del Bettinelli ch'egli era) denunziava sconcertato la fine dei *generi letterari*. « Tutti

(1) Fr. Albergati Capacelli, *Opere*, Venezia 1785, tom. X, p. 190-91.

i generi sono confusi, snaturati e travolti nell'intima loro sostanza secondo il gusto corrente ». « La filosofia ha violentata la natura di ogni cosa. Di che chiarissimo esempio egli è quel nuovo genere che è sorto, dirò così, in mezzo allo scompiglio e al tormento che la turba filosofante ha messo nelle Arti teatrali. La tragedia e la commedia, già degradate e tolte dalla perfezione della prima loro natura, s'incontrarono, trovaronsi meno lontane d'assai di quello che si credeva, si unirono, si fusero insieme, a così esprimerci, e si confusero nel moderno dramma piangente, il quale lega e stringe per forza i generi originariamente opposti, e che tien tutto insieme del tragico, del comico, della Predica e della Dissertazione » (1). Può parer strano: ma gli enciclopedisti, ripeto, non riuscirono a vederci più chiaro. Poco di più profondo riuscì a pensare Voltaire.

Abbiamo veduto lo stesso Diderot, uno dei padri del dramma borghese, restare impacciato, col suo trattato sul *Bello*, nelle formule classiche e, a dispetto di certa sua pratica poetica, inchinarsi a quella d'un sublime che viene dal di fuori ed è tale in quanto dà un'espressione eroica a sentimenti e problemi morali. (Nella storia della forma, occupano, a mio avviso, un posto singolare *Les liaisons dangereuses* di Laclos). Eppure questo dissidio non poteva durare. Se verità ultima era l'anima umana con le sue passioni e il pensiero, guidato dalla scienza, si veniva appagando nella conoscenza di questo, non era possibile che anche la poesia, spezzate le catene del classicismo, non cercasse di mettersi a paro di quella, quanto a dignità, nello spirito dell'uomo. Noi abbiamo bisogno di amare l'arte come la scienza, di credere a quella come a questa, perchè quella forma di conoscenza non può vivere in uno stato di confessata relatività di fronte alla seconda. Anche la poesia doveva accostarsi al fatto umano, quale esso appare nella realtà d'ogni giorno, e rappresentarlo con soddisfazione piena di sè stessa, come un tempo aveva fatto trattando gli eroi sublimi. Quando Stendhal giovinetto usciva a dire nel 1804: « io leggo ora la Logica di Tracy con tanta soddisfazione e facilità con quanta leggevo un giorno l'*Orlando Furioso* » egli, già allora, quasi dieci anni prima d'udir la parola romantico, era romantico quanto nel 1822, quando preparava il *Racine et Shakespeare*; era già, in potenza, l'autore del *Rouge et Noir*, aveva la stessa sensibilità artistica di quando, presso ai cinquanta, dopo scritto il romanzo, diceva in perfetta buona fede al barone de Mareste: « Io avevo davanti agli occhi il carattere di Méry, cara figliuola che adoro. *Domandate a Clara se Méry non avrebbe agito così* » (2).

Eppure Stendhal appare così isolato nel romanticismo e così incompreso! E tale esso fu e rimase fino alla seconda generazione romantica perchè il suo istinto realista si conservò sempre in sostanza ideologismo ateo e non prese dal romanticismo se non il nome. Il romanticismo fra il '15 o il '30 ribattezzò queste tendenze al fonte della trascendenza cat-

---

(1) MATTEO BORSA, *Del gusto presente* ecc. Venezia 1785, pp. 50 53.

(2) *Corr.*, III, p. 7.

tolica, sperò che il vero, come oggetto dell'arte, non minacciasse le grandi finalità morali dalla poetica classica, dichiarate conciliabili con la poesia. Abbiamo veduto che il Manzoni, professando come oggetto dell'arte il *vero* superiore ad ogni obiezione quasi con le parole stesse dello Stendhal, vi associava anche il buono, e non ve l'associava da precettista ma con la persuasione filosofica che il secondo dovesse essere la luce del primo. È certo che il Manzoni non riuscì mai a sistemare questa sua intuizione e il libro shakespeariano che serba la traccia del suo intento rimane in frammenti. Se mai l'estetica che in quel tempo si provò a soddisfare a questa esigenza fu quella del Gioberti che, nel suo trattato *Del Bello*, si provò a portare nel suo ontologismo la vecchia definizione del sublime e concepì questo come stato d'animo del poeta creatore che, nell'atto della creazione, si raccosta all'Ente e sublima in esso la sua visione Oggi il trattato *Del Bello* è considerato un gran sogno, ma chi pensi quanto tutta la filosofia del Gioberti sia legata ai fatti storici fra i quali il poeta visse, non deve dimenticare l'importanza di quel trattato come giustificazione romantica del realismo. Una pagina anche su questo punto avrebbe accresciuto i molti meriti del recente libro dello Sgroi (1). Il romanticismo, che riconduceva al Vangelo i precetti degli enciclopedisti, riconduceva alla trascendenza estetica un'arte resa necessaria dal progresso delle ideologie.

A questo movimento rimase sordo l'indurato ideologista Stendhal. Per lui, al di là della distinzione delle passioni, non c'era nulla. Guardando il mondo con gli occhi atei di Giuliano Sorel, trovava che la realtà era nel fatto e non poteva uscirne. Egli diceva che sarebbe stato inteso fra settant'anni e, a suo modo, non s'ingannò. A giustificare con un desolato idealismo, come oggetto dell'arte, quella « verità superiore ad ogni obiezione » venne Flaubert e la chiamò « senso del nulla ».

Quanta strada il Flaubert facesse procedendo da questa distruzione della *vis comica* e della *vis tragica*, ultime barriere classiciste, verso un comico « *che non fa ridere* » e un tragico « *che non fa piangere* »; come il suo idealismo s'ergesse a giustificare al di fuori d'ogni finalità sociologica, il realismo del dramma borghese settecentesco, ho detto in un saggio precedente. Giuliano Sorel non si sarebbe sorpreso delle parole di lui.

X.

Noi diciamo adunque che la deformante interpretazione di Molière data da Stendhal ha un posto centrale nella storia del romanticismo. Tra le contraddizioni e i paradossi di cui è infiorata, talvolta fastidiosamente, l'opera sua, questo pensiero spicca e si regge con rara coerenza ed è certo

(1) CARMELO SGROI, *L'estetica e la critica letteraria in V. Gioberti*, Firenze, Vallecchi, 1921.

che in esso molti romantici, pur riconoscendolo magari per errore estetico, v'avrebbero capito un poco di sè stessi. Si trattava di trovare dei precedenti a cotesta rappresentazione dell'uomo fuor dagli schemi del ridicolo e del tragico in cui l'aveva chiusa l'estetica classica. E a questo, a parte quel negargli il divino dono del ridere, la grandezza di Molière si prestava degnamente. Considerate bene: nella preoccupazione moralista che ispirò, ai suoi tempi, i violenti attacchi a Molière, c'era anche una buona fede estetica. Quelle analisi così vere e così senza scopo dell'anima umana non persuadevano: e la forza della loro profondità non bastava a farle giudicare profonde. Nel quarto volume dei *Jugements des savants* del Baillet, si legge che Molière è superficiale « in quanto rappresenta certe maniere esteriori di conversare del mondo, certe affettazioni ridicole degli uomini ». Quali ideali si ricavavano dalle verità di Molière? Ora Stendhal scopriva che cotesti ideali non c'erano e che coteste « affettazioni ridicole degli uomini » (almeno in quanto frutto delle passioni e non dei costumi) erano le colonne d'Ercole della nostra umanità; onde con voce di protesta, magari a costo di fargli torto come poeta, affermava che la grandezza di Molière era proprio nel non aver nè riso nè pianto alle spalle degli uomini; ma nell'averli rappresentati quali sono.

GIUSEPPE TOFFANIN

CHIACCHERE GRASSE

(DA ERONDA) [1]

Siamo nella casa di Coritto, una donnetta borghese non senza pretese di eleganza: e Coritto parla con Metro, venuta a trovarla. Dapprima é presente una serva, ma poi la serva vien licenziata e la conversazione si svolge nella più assoluta intimità.

CORITTO

Sieditì, Metro; e tu da' uno sgabello
alla signora. Lesta! Ti si deve
sempre comandar tutto, chè non sai
far nulla da te stessa,
disgraziata che sei! Mi sono messa
un macigno per casa,
non una serva. Ma quand'è il momento
della distribuzione del frumento
misuri ben cogli occhi la razione,
conti bene ogni chicco, e, caso mai
manchi qualche granello,
metti su muso e resti tutto il giorno
a borbottare in modo, che nessuno
ti sopporta d'intorno!
Perchè aspettare adesso che bisogna
a pulire la sedia ed a lustrarla?
Oh, ringrazia costei,
perchè, senza di lei,
io ti farei provare
come so ben le mani adoperare!

---

(1) Non crediamo di eccedere pubblicando un secondo saggio della traduzione che il Chini ha fatta di Eronda, il poeta dei mimi generalmente men conosciuto di Teocrito, col quale gareggia nella vivace rappresentazione di scene della vita quotidiana. Non isfuggiranno al lettore alcune caratteristiche somiglianze tra il principio di questo mimo e quello delle *Adoniazuse* di Teocrito. Il Chini rivela anche qui quell'amore disinteressato che solo può suggerire la traduzione spigliata e disinvolta, e non consente al traduttore di sovrapporre la sua personalità a quella del poeta antico. (*Nota della Redazione*).

METRO

Cara Coritto, noi
siamo come due buoi
condannati a portar lo stesso giogo.
Anch'io non faccio altro che abbaiare
dietro a questa robaccia,
la notte e il giorno. Ma non son venuta
a trovarti per questo.
(Via di qua, buone a niente,
che avete solamente
orecchie per udire,
lingua per raccontare!...) M'hai da dire,
cara Coritto mia,
senz'ombra di bugia,
chi diamine t'ha fatto
quel gingillo, quel ninnolo scarlatto...

CORITTO

Com'è che l'hai veduto,
Metro; e in mano di chi?

METRO

L'aveva Nossi,
la figliuola d'Erinna, l'altro giorno,
e m'è sembrato una galanteria.

CORITTO

Nossi? E Nossi, di' un po',
come lo aveva avuto?

METRO

Se te lo dico, tu mi comprometti...

CORITTO

Sta' tranquilla. Ti giuro per quest'occhi,
ai quali tengo assai,
che niuno, Metro cara, saprà mai
dai labbri di Coritto
quello che mi dirai.

METRO

Glielo aveva prestato
Èubole di Bitati,
purchè la cosa non si risapesse...

CORITTO

Ah, le donne, le donne!
Sono sempre le stesse.
Èubole un giorno mi farà inquietare.
Cedo alle sue preghiere,
glielo faccio vedere
senz'averlo nemmeno adoperato,
e costei, non badando a complimenti,
quasi fosse un oggetto ritrovato
per caso e divenuto
sua proprietà, lo passa a un'altra e addio!
Ma sai quel che fo io?
Amiche cosiffatte le saluto
e le mando a cercare
altre con cui trattare.
A donne come Nossi (e, se mai sbaglio,
Adrastea mi perdoni)
a donne come Nossi non darei
un solo di que' miei
balocchi rossi, se ne avessi mille,
e le dovessi cedere il peggiore!

METRO

Ma non farti venire il malumore,
Coritto, tutt'a un tratto,
per una confidenza che t'ho fatto,
e che t'è dispiaciuta.
Una persona veramente accorta,
passa sopra, sopporta.
Lo so: la colpa è mia,
che sono stata troppo linguacciuta;
e non una, ma cento
volte mi si dovrebbe portar via
questa bàttola... Intanto, per tornare
al discorso di prima,
dimmi chi ha lavorato

quel balocchetto di cui t'ho parlato.
Se mi vuoi bene, dimmelo. Mi guardi
e ridi? Non mi vedi
ora la prima volta e non è affatto
il caso di trattarmi in tal maniera.
Corittuccia, di grazia, sii sincera,
non nascondermi nulla: chi l'ha fatto?

CORITTO

E c'è proprio bisogno di pregare
con cotesta passione?
L'ha cucito Cerdone!

METRO

Cerdone? E quale, dimmi, dei Cerdoni?
Perchè ce ne son due:
quello che ha gli occhi chiari,
ed abita vicino a Mirtaline
figlia di Culaitide,
(ma costui non saprebbe
fare un plettro da lira)
e quello che ha il negozio
vicino al casamento d'Ermodoro,
all'imbocco del corso...
Una volta... eh, una volta un suo lavoro
valeva qualche cosa, ma oramai
egli è invecchiato ed invecchiato assai.
Faceva ben gli affari cotestui
della buona memoria
di Culaitide, che... Lasciamo stare
i morti. Dei defunti
s'occupino, se credono, i congiunti!

CORITTO

Il mio Cerdone, Metro,
non è nessuno di cotesti due,
che hai nominato. Viene
da Èritra, da Chio... non lo so bene;
ed è calvo, un pochino.
Lo diresti Prassino,
al quale rassomiglia
come un fico ad un fico...

Credi, una meraviglia!
Se non si odon parlare,
è impossibile, o quasi, indovinare
quale Cerdone sia,
quale Prassino. Egli lavora in casa,
vendendo di nascosto
quel che produce, perocchè gli agenti
del fisco, al giorno d'oggi, fan paura.
Ma i suoi lavori uguagliano i lavori
di Atena, se non vuoi
dir che li ha fatti Atena addirittura.
Quando mi fe' osservare
due di que' còsi suoi
(venne da me che n'avea giusto un paio)
mi sentii schizzar fuori
di testa gli occhi per la bramosìa.
Cosa vuoi, Metro mia?
Gli uomini, i loro arnesi
(parliam liberamente: siamo sole)
non li han mai così duri, così tesi.
Nè basta: chè, a toccarli, han la dolcezza
del sonno: e quelle loro correggiuole
non sembrano di cuoio, ma di lana.
Un calzolaio, che sappia servire
meglio le donne, lo potrai cercare,
ma non certo scoprire!

METRO

E come gli hai permesso
di riportarsi indietro
uno di quei gingilli..
e lasciartene un solo?

CORITTO

Cara Metro,
che cosa non ho fatto e non ho messo
in opra, per cercare
di smuoverlo! Gli ho dato
dei baci, gli ho lisciato
la zucca, gli ho mesciuto del buon vino,
gli ho detto quattro belle parolette
e c'è mancato un ette, solo un ette,
che non me gli sia data, perinsino...

METRO

Ma se avesse voluto
prenderti, ti sarebbe convenuto
cedere...

CORITTO

Solamente
il momento doveva esser propizio.
Invece era presente
la schiava di Bitati,
venuta a casa mia per un servizio.
A forza di adoprare
dì e notte la mia màcina, costei
me la mette in frantumi...
Pretende che la sua non si consumi
e non le costi quei
quattr'oboli che occorre snocciolare
per farla accomodare...

METRO

Ma com'è che il nostr'uomo
ha trovato la via
di casa tua? Raccontami ogni cosa,
Coritto cara...

CORITTO

Me l'ha indirizzato
Artèmide, la moglie di Candati,
il conciatore, che gli ha detto dove
abito.

METRO

Ah, quell'Artemide! Essa ha ognora
fra mano cose rare, cose nuove.
Le pésca dentro il vaso di Pandora?
Ma poichè non potevi
ottener l'uno e l'altro, tu dovevi
fargli almen confessare
chi fosse quella cui l'aveva a dare...

CORITTO

Ho provato, mia cara; ma Cerdone
giurò che non poteva dirmi niente;
dalla qual cosa, disgraziatamente,
puoi veder che affezione
abbia per me...

METRO

Dovrò dunque sentire
da Artèmide, se voglio
metter a prova questo tuo Cerdone!
Stammi bene, Coritto.
Mio marito è un ventrone,
e bisogna che vada...

CORITTO

Ehi, schiava, fannullona, serra l'uscio
della strada! Raduna
e conta le galline,
per veder se ne manca qualcheduna,
senza dimenticare
di dar loro qualcosa da beccare...
I ladri di pollastre son sì lesti,
che, a non badarci, te le portan via,
quasi quasi, persin di tra le vesti!

MARIO CHINI trad.

RECENSIONI

M. Casotti. *Saggio di una concezione idealistica della storia.* Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 446. L. 12.

Chi si fermi a guardare che una storia (empirica, la storia qual è comunemente intesa e fatta) è impossibile come forma autonoma dello spirito (pag. 28), si trova poi da ciò costretto a dover intraprendere una critica della storiografia che ne sia insieme un superamento », a meno che non voglia concludere per un assoluto scetticismo. Quindi la necessità di « affrontare il problema critico della storiografia » (pag. 32), dalla cui soluzione dipende la stessa soluzione del problema gnoseologico che pure è il massimo problema filosofico (p. 33) (Cap. I.).

Quella soluzione non potrà darcela che la filosofia, la quale però anch'essa è storica (p. 37). Dovremmo superarne la storicità, cioè « risalire dal fenomeno al noumeno storico » (p. 33), il che certo non otteniamo, nè mettendoci sul terreno del realismo e dell'empirismo, nè su quello del volontarismo, perchè anche quest' ultimo, come i primi, riproduce l'artificio intellettualistico di un principio del divenire (p. 75). Per risolvere invece il problema bisogna poter dimostrare che il divenire, per sè, ha una concreta ed assoluta realtà, e cioè che esso « risolve in sè il suo contrario, l'essere, il quale invece non potrebbe fare altrettanto rispetto al divenire », e che « l'unica forma in cui esso può coerentemente realizzarsi, è la storica » (pagina 83). Il che si ottiene soltanto passando dalla realtà del pensato alla realtà del pensiero. Anche questo però può porsi in alcune determinate forme (scienze naturali, diritto, morale, ecc...), nelle quali non si può dire che esso sia « assoluto produttore del suo oggetto » (p. 123). Il che invece è indispensabile perchè si abbia una schietta realtà del pensiero e non solo del pensato. Ciò ottiene soltanto la filosofia, qualunque essa sia. Ogni filosofia perciò è idealismo e l'idealismo risolve il problema della storia ponendo il divenire assoluto. In breve: il principio della storia è il divenire, e il divenire non ha principio, è assoluto, e perciò è filosofia (Capit. II-V).

Così la filosofia ha risoluto il problema della storia, ma semplicemente ponendosi come storia: Filosofia e Storia sono identiche. Ma la loro identità deve essere dinamica e non statica (Capit. VI).

Bisogna quindi intendere la filosofia come un tal divenire storico, il quale non è soltanto sintesi degli opposti e quindi passaggio continuo dal falso al vero, ma raporto fra distinti. Distinzione che implica anche l'opposizione, in quanto che ciascun grado superiore del divenire, quantunque non escluda, pure supera, invera quello inferiore. Così « lo sviluppo si svolge... partendo quasi da un *minimum*, il senso,... a un *maximum*, la ragione, lo spirito, la mente tutta spiegata (p. 182). Ma non si dirà per questo uno sviluppo *lineare*, perchè la prima forma può diventare l'ultima e così reciprocamente. Sempre però i momenti diversi dello Spirito sono positivi, sono distinti e non solamente opposti. Solo così infatti è possibile far coincidere lo sviluppo logico (degli opposti) con quello fenomenologico (dei distinti) dello spirito. L'opposizione dialettica logica bisogna che si ponga immanente nella storia. E così la storia diventa tutta contemporanea, soggettiva, attuale (p. 252) e la filosofia si risolve nell' atto stesso dell' esperienza dataci dalla storia (p. 266). Una tal filosofia quindi può dirsi « filosofia della esperienza pura » (p. 282) (Cap. VII-IX).

Ma quali sono queste forme in cui, mostrandosi, si dialettizza lo Spirito? Non può essere una sola, quella del pensiero senz' altro, senza che lo Spirito non diventi una vuota unità indifferenziata (p. 285). Non possono esser molte, perchè il numero è della natura e non dello spirito. Pure esse forme sono molte a loro modo, cioè come rapporti, i quali però, pur implicando un certo ordine logico delle forme spirituali (283), non perciò richiedono una filosofia definitiva, antistorica, ma sono essi stessi la « *perennis philosophia* », la filosofia definitiva (p. 302) . E la loro esposizione, perciò, non implica « uno schema empirico di storia della filosofia », ma « il ritmo di quella dialettica ideale che si riflette nei singoli fatti, sia presi uno

per uno, sia presi nella loro totalità » (p. 320).

Queste forme (categorie) sono: « la sensazione, l'intuizione, la volontà, la fede, il pensiero » (p. 323).

« La *sensazione* è lo stato più semplice ed elementare dello spirito » (p. 323), ma essa « si identifica con la *scienza*, in quanto si pone, nell'atto del suo prodursi, come l'unica conoscenza possibile » (p. 329). Ma siccome la scienza « sembra che non possa pretendere ad esaurire in sè l'ambito del conoscere » (p. 336), così pone capo nella filosofia, creando quella speciale forma di questa che dicesi *naturalismo*. Naturalismo che è la stessa scienza, che è la stessa sensazione, e che, in quanto è filosofia, è idealismo, giacchè è la filosofia immanente alla scienza, non in quanto astratta, scienza già fatta, ma « nella sua vivente concretezza che è sempre pensiero pensante e non pensiero pensato » (p. 358).

Dalla incapacità della sensazione a cogliere la realtà siamo spinti alla *intuizione* che è « forma di conoscenza immediata e indiscriminata » (p. 360), e che si risolve nell'*arte*, in cui appunto « il soggetto si pone esplicitamente come soggetto » (p. 362). E l'arte poi, lungi dall'essere antistorica, nella sua concretezza, è filosofia anch' essa, è « l'*intuizionismo*, il cui contenuto sta nello elevare l'intuizione a suprema e vera forma della conoscenza » (p. 371). Anche l'intuizionismo, essendo filosofia, è idealismo per ragione analoga a quella del naturalismo.

L'arte però è incoscienza della creatività, incoscienza che vien tolta dalla *volontà* che si attua nella *vita pratica* e costituisce quel momento filosofico che dicesi *prammatismo* (p. 383). Prammatismo che può giustificarsi col riconoscere che anche il pensiero è un agire (p. 390), e che perciò va inteso anch'esso in senso idealistico, cioè in quanto immanente alla vita pratica come pensiero in atto.

Si ha così un continuo processo dal pensiero alla volontà e da questa a quello e l'esigenza di rompere l'infinità del processo con un principio tutto realizzato: l'anima (p. 399). Donde la fede che si attua nella *religione* ed è giustificata dal *misticismo* (realismo). Misticismo che nella sua essenza non esclude l'idealismo ma lo implica, quando si veda che la religione stessa non può non essere razionale, e non può quindi non identificarsi con la filosofia, concependo, come deve, l'essere come pensiero.

E con questa identificazione la religione celebra il suo sacrificio sull'ara della filosofia. Sacrificio che a volta a volta, come abbiam visto, celebrano anche di sè e la scienza e l'arte e la vita pratica. Sacrificio che è, si può dire, consumato, quando i singoli momenti filosofici immanenti in dette forme di attività spirituale si riconoscono tali. Divengono solo allora vera e propria filosofia, cioè idealismo (p. 420). Fuori di questo non c'è che scetticismo che assume positivamente gli stessi momenti dell'idealismo, ma fissandoli astrattamente genera gli errori. L'idealismo invece, riconoscendo in essi una assoluta realtà, scopre il suo carattere essenziale che è quello di storicismo (p.435) (Capit. X-XI).

* *

Questo, a grandi linee, il contenuto essenziale del perspicuo ma troppo diffuso saggio. Io non intendo, però, perchè questo sia *Saggio di una concezione idealistica della storia*, e non, p. es., della filosofia. Il problema filosofico della storia importa non sollamente vedere come quella certa attività spirituale che diciamo storica abbia una natura universale cioè identica con qualunque altra attività spirituale, ma anche, e più, vedere come questa natura universale dell'attività spirituale si determini in quella speciale forma che diciamo storica. Quando io ciò non vedo, non dico risoluto il problema. Perciò, a mio avviso, non era risoluto il problema della storia nè da Croce nè da Gentile (1), e alla soluzione di esso non mi pare che porti alcun contributo il Casotti. Se poi la storia è tutto, non parliamo più d' altro e non facciamo altro. Ma se continuiamo a parlar d'altro e a fare altro, quando vogliamo definire la storia non ci basterà dirla Tutto: anche quell'altro che faremo, p. es., la filosofia o la vita pratica, sarà a sua volta Tutto, perchè l' attività spirituale non si pone a pezzetti; quando si pone, si pone tutta. Ma al riguardo il C., se non ha meriti, non ha neppure demeriti: egli parte da una certa concezione della storia, che egli non ha il merito di integrare, di determinare meglio o diversamente di quanto prima fosse già fatto. Non mi pare perciò giustificato il titolo del saggio, ma del difetto della concezione egli non deve esser tenuto responsabile.

È la concezione che egli presenta invece è piuttosto della filosofia che della storia. E riguardo ad essa a me pare che il C. abbia dei meriti. E i meriti naturalmente a me che, pur avendo delle

(1) Un cenno di critica di questa concezione della storia vedi in « La realtà dei fatti storici », *Il Conciliatore*, An. II, n. 3-4, Torino, 1915.

affinità ideali con l'indirizzo cui il C. si attiene, ne sono fuori, non possono che apparire proprio nel loro aspetto di inconsapevole rinnegazione dei principî che ritengo dogmatici di esso.

Mi par di scoprire in lui una certa inesplicata sensazione del vuoto in cui ci aggiriamo col porre la concretezza nella pura sintesi trascendentale, e la coscienza indistinta della necessità di un riempimento di tal vuoto. Riempimento che è forse, anzi certo, frettoloso e prematuro, ma che è anche, certamente, indizio di un vivo fermento di pensiero in una mente di notevolissima attitudine speculativa, e che, pur al suo primo esprimersi, mostra una padronanza di concetti filosofici che le fa veramente onore. Qual è dunque questo merito che io vedo nel saggio del C.? Quello di rinnegare la dialettica, pur non volendo fare altro che una dialettica del pensiero. Ma anche su questa dialettica bisogna intendersi. Se la poniamo in quell'essenziale passare da pensiero a pensiero, nel che consiste appunto il pensare e l'essere, non si può non essere dialettici e nel filosofare e in qualunque cosa si faccia; non si può non ritenere dialettica la filosofia. Ma se per dialettica intendiamo quella che Hegel esplicò e determinò come passaggio da una posizione (tesi) alla sua negazione (antitesi) e quindi a una nuova posizione (sintesi), questa io credo essenzialmete falsa e fondata su una presupposta ingiustificata interpetrazione del kantismo, e non sulla vera essenza del kantismo stesso (1).

Ad una tale dialettica in senso hegeliano il C. in fondo rinunzia quando riduce l'opposizione a distinzione. Indulge, sì, all'hegelismo dicendo l'opposizione immanente alla distinzione, ma è soltanto il prevalere dello spirito della scuola che lo induce a ciò. Egli non sospetta neppure che si possa ritener non vera la dialettica pur senza ricadere affatto in un grossolano dogmatismo prekantiano. Laddove la posizione dialettica in fondo è come la scettica: una volta riconosciutala vera, bisogna subito negarla per confermarne la verità. E non si tratterebbe di negare una determinata forma di dialettica, ma di negare la dialettica stessa. Ed è un disagio in cui ci troveremo sempre che crederemo che il nulla sia il lievito di qualche cosa. Il soggetto che si nega per porsi come oggetto, è un artificio bello e buono, che ha avuto a suo tempo il suo grandissimo valore, che ha dato quindi i suoi frutti, ma che ora va abbandonato, appunto perchè artificio. Soggiungere poi che il soggetto negandosi si afferma è non farci più intendere la negazione. Il vero è che il soggetto non nega mai se stesso.

Questo dunque il merito principale che io vedo nella concezione filosofica che il C. svolge e che si può riassumere in questi termini: l'attività spirituale è scienza, arte, vita pratica e religione che sono tutte e sempre filosofia. Mi fermo un momento su questa concezione in generale. Da che è determinata l'attività spirituale a porsi in queste quattro forme? Se queste siano le sole forme essenziali del pensiero, o se ne aggiungano o se ne possano aggiungere altre, il C. non ci dice. Perciò donde e come nascano queste, e non altre, forme, noi non sappiamo. Certo l'A. dà prova di notevole abilità dialettica nel passaggio dall'una all'altra, ma in complesso si sente la mancanza di una rigorosa deduzione di esse dal principio che attuano, cioè il divenire o pensiero pensante. Principio che nella intima costituzione sua non si vede con chiarezza, mentre proprio soltanto nella esplicazione di essa poteva trovarsi la detta deduzione. Se a questo fine l'A. avesse drizzata la mente, allora avrebbe visto che, per tentare una tale fissazione di categorie, doveva riporsi per suo conto il problema della realtà. Io vedo, per quanto non approvi, come dallo spirito il Croce tragga i suoi quattro gradi della attività spirituale; vedo come il Gentile tragga dal pensiero pensante la sua concezione di arte e di religione che si sintetizzano nella filosofia; non vedo come il C. accettando, un po' confusamente, il punto di partenza dell'uno e dell'altro ne tragga i suoi quattro momenti.

Inoltre non si vede affatto con precisione che cosa sia quella quinta categoria, il pensiero, accanto alle prime quattro, e quindi che cosa sia la filosofia accanto alle altre quattro attività dello spirito sopra dette. Nella scienza, dice l'A., è implicito il naturalismo, il quale, in realtà, è naturalismo idealistico, giacchè la scienza nel suo farsi è pensiero pensante non puro oggetto di pensiero, quale, ingannando sè stesso, lo scienziato finge di crederlo. E per la stessa ragione è idealismo l'intuizionismo ed ogni altra forma di filosofia condannata dall'idealismo stesso. Idealismo dunque è il naturalismo in atto, che non è il naturalismo creduto dal positivista, e che è soltanto un errore. Errore che si

(1) Ciò certo non posso qui dimostrare, ma ve ne sono dei cenni nei miei scritti precedenti. Cfr. ora la mia *Critica del concreto*, Pistoia, Pagnini, 1921, che ha visto la luce nel lungo ritardo che la pubblicazione di questa rec. ha subito.

spiega, perchè c'è la scienza che lo fa nascere. Lo stesso ragionamento si ripeta per l'intuizionismo, il misticismo e il prammatismo, e vedremo come il C. concepisca la filosofia come la visione attuale, dirò meglio, l'attuarsi consapevole dell'attività spirituale nelle sue distinte forme concrete. Cioè il pensiero, facendosi, si fa scienza, arte, vita pratica o religione. Or che cosa si fa quando è puro pensiero? Si dice: si fa filosofia; e questa filosofia allora è idealismo. Ma o questo pensiero è veramente implicito nel suo determinarsi nelle singole forme, e allora non resta una speciale forma in cui esso si determini senza alcuna determinazione, in cui sia, cioè, puro pensiero e non pensiero-scienza, pensiero-arte, ecc. O invece ammettiamo che ci sia un pensiero-pensiero, che cioè ci sia una forma determinata dell'attività spirituale che possiamo dire pensiero puro, e allora quelle singole forme del pensiero saranno qualcosa di più o di meno di questo pensiero puro, cioè o avranno, sì, implicito il pensiero puro, ma ci aggiunge ciascuna una qualche determinazione, o non avranno implicito il pensiero puro. In quest'ultimo caso il naturalismo, il misticismo, ecc..... non saranno veramente idealismo, non saranno filosofia, se filosofia è idealismo, è pensiero puro. In quel primo caso poi, cioè nel caso che le singole forme implichino ma determinino il pensiero puro, questo, e quindi la filosofia, sarà qualcosa di meno che il pensiero concreto, e intendo per concreto proprio il pensiero pensante, il pensiero in atto del C.

Qual è adunque, si può domandare al C., il suo idealismo? E' naturalismo o misticismo, ecc...? Dire che è idealismo è non dire nulla. E quello che dico dell'idealismo posso in forma più generale dire della filosofia e domandare: Che cosa adunque è questa filosofia nella sua pretesa concretezza universale, per la quale ogni attività essa risolve nel suo grembo? Il concreto è nell'universale unico indeterminato momento della filosofia o nel determinato momento delle attività speciali? Il Croce non sente l'imbarazzo di questa domanda, o implicitamente risponde che sta nei momenti determinati, anzi pone forse la filosofia come un momento determinato, un grado dello spirito, senza dirci poi come e perchè questo grado si occupi degli altri tutti. Il Gentile lo sente e lo supera negando decisamente ogni distinzione nel campo della concretezza. Il C. non avverte la difficoltà, che egli invece ha accentuata con lo sviluppare da una parte la dottrina, già implicita nello storicismo del Gentile, della immanenza dell'idealismo in ogni forma di filosofia, e col porre dall'altra, nello stesso tempo, i distinti come tali cioè come positivi e non solamente come opposti e cioè come astratti, quali li concepisce il Gentile.

Perciò a superare la difficoltà non varrebbe trasformare i distinti momenti storici in problemi immanenti alla filosofia stessa. Giacchè non dobbiamo dimenticare che per l'A. il pensiero è sempre autocoscienza e non mai soltanto coscienza, e che nella concreta scienza, arte, ecc., è sempre immanente il pensiero che appunto la concretizza. Senza il pensiero non c'è nè scienza, nè arte, nè altro. Perciò dire che il naturalismo, il prammatismo ecc. sono filosofie, ma non si sanno come tali (p. 420), è in fondo negare alle concrete attività, in cui essi si attuano, l'autocoscienza e quindi porle se mai come momenti astratti (opposti e non distinti) dello Spirito. E se invece ad esse non vogliamo negare l'autocoscienza, non possiamo dire che quelle filosofie acquistano consapevolezza del loro essere passando nell'idealismo (p. 420). Se prima (il « prima » si ritenga pur soltanto logico) tal consapevolezza non avevano, la forma spirituale in cui vivevano, non era concreta. Perciò porre la filosofia come idealismo assoluto che dà l'autocoscienza alle forme distinte del pensiero, è contraddire quanto prima si è detto, o non dire nulla riguardo alla natura della filosofia. Concretamente si fa o della scienza, o dell'arte o della vita pratica o della religione. Che cosa si fa facendo della filosofia? E se si voglia anche ammettere che si dà l'autocoscienza a uno di questi momenti (che così per sè non l'avrebbero), a quale di questi momenti noi, facendo pura filosofia, diamo autocoscienza? Se la diamo a tutti insieme o non sono concrete le forme distinte, o non è concreta la filosofia. Se la diamo a uno solo, la filosofia sarà arte o scienza ecc., non sarà filosofia e l'idealismo sarà intuizionismo, naturalismo (nell'ammesso ma negato valore ad essi dato dall'A.), ecc., ma non sarà assoluto idealismo. Queste difficoltà non sono esclusive dell'A. e stanno a dimostrare che oggi, sviluppato il concetto di realtà che era implicito nella posizione kantiana, devesi ricercare ancora che cosa possa essere la filosofia in una tale realtà (1).

P. CARABELLESE.

---

(1) Siffatta indagine ho tentato di compiere nell'articolo « Che cosa è la filosofia? », pubblicato nella *Rivista di filosofia*, anno XIII, n. 3, Lug.-Sett. 1921.

MARIA BACIOCCHI DE PEÓN, *L'educazione del carattere* (Corso di psicologia applicata), Firenze, presso l'A., 1921, pp. XVI-460, L. 12.

Se l'A. si fosse limitata alla viva esposizione della propria esperienza pedagogica e delle proprie osservazioni nel campo della vita morale, ne sarebbe forse venuto fuori un libro vivace e pieno di sentimento, se pur talvolta enfatico e declamatorio.

L'A. infatti dimostra di avere un vivo senso dei problemi pedagogici, e qua e là nel libro si notano delle acute osservazioni che potevano esser messe in luce migliore. Il guaio è che l'A. non si è contentata di questo compito, che forse le sarà sembrato troppo modesto, e ha preteso di dare al suo libro una veste scientifica, che — essendo quanto di più anti-scientifico si possa immaginare — ha tutto rovinato e disperso in una goffa ed artificiosa costruzione pseudo-psicologica.

Nelle intenzioni della Baciocchi de Peón il suo dovrebbe essere un *Corso di psicologia applicata*: ma che cosa essa intenda per psicologia e per applicazione della medesima io non sono riuscito veramente a capire. Per dare un'idea dei propositi dell'A., mi limiterò a riprodurre un brano dell'*Introduzione*.

« Questo corso di psicologia applicata ha per base lo studio teorico, ma specialmente lo studio dell'applicazione di alcune [delle leggi della vita], le quali, per maggior chiarezza vengono da noi rivestite delle seguenti formule:

1. Ogni pensiero che sia coltivato coll'attenzione e vivificato col sentimento, diventa una *idea-forza*.
2. Ogni idea-forza tende a produrre l'atto ad essa corrispondente.
3. Ogni idea-forza tende a persistere ed a intensificarsi.
4. Ogni idea-forza tende ad associarsi ad altre idee più o meno ad essa affini.
5. Ogni atto esterno anche artificialmente compiuto tende a risvegliare o a fortificare il sentimento corrispondente.
6. Ogni inibizione volontaria della *manifestazione* di un sentimento tende ad affievolirlo e può giungere fino a sopprimerlo.
7. Ogni atto mentale ripetuto tende a fissarsi in abitudine psicologica.
8. Il superiore tende, sotto pena di disordine, a dominare l'inferiore.
9. Ogni causa tende immancabilmente a produrre il proprio effetto ».

« L'errore e il dolore regnano nel mondo, primo: perchè non sappiamo valerci delle sopra citate prime sette leggi psicologiche...; secondo: perchè non viviamo in intelligente accordo con le due ultime ». (pp. 8-9).

In tutto questo non si vede che la solita pretesa positivista di determinare le leggi della vita: pretesa — specialmente in questo caso — affatto arbitraria e inconcludente, immiserita nello schema di nove formule senza nesso e senza un qualsiasi criterio menomamente apprezzabile.

Dal passo citato — e poi da tutto il libro — si può anche dedurre in modo non dubbio l'assoluta impreparazione filosofica dell'A. e la completa ignoranza dello sviluppo della pedagogia italiana nell'ultimo ventennio. C'è, sì, qualche accenno che vorrebbe far supporre una conoscenza da parte dell'A. dei più recenti progressi della pedagogia, ma si tratta di accenni che tradiscono troppo chiaramente una vaga informazione di seconda o di terza mano. A questo proposito si legga il capitolo intitolato: *Come s'impara a volere*, dove l'A. con fare sprezzante accenna all'idealismo attuale. « Non verremo a dirvi », dichiara l'A., « come certe scuole moderne di spiritualismo esagerato e inaccettabile dallo spirito latino, che se un uomo ha una gamba rotta gli basta volere ed affermare che essa non è rotta, gli basta concentrarsi sulla negazione della rottura, per poter camminare diritto e anche vincere una gara di podismo » (pag. 145).

E' la solita e banale caricatura dell'idealismo che non dimostra altro se non l'incomprensione assoluta di ciò che si vorrebbe criticare. L'esempio è assurdo non solo per l'A., ma anche per l'idealista quando esso implichi un dualismo di intelletto e volontà e cioè quando la volontà, essendo astrattamente considerata, non può dirsi propriamente tale, ma piuttosto velleità inconsapevole. L'assurdità che vuol dimostrarsi con quell'esempio è *solo* nella sua considerazione astratta. Ciò che in esso, invece, v'è di profondamente giusto è ben al di là delle povere affermazioni di senso comune in cui il pensiero dell'A. trova i suoi limiti insormontabili.

UGO SPIRITO.

SHAKESPEARE — *La tragedia di Macbeth* Testo italiano conforme all'originale inglese — note ed appendice di ALESSANDRO DE STEFANI, con XXIII tavole fuori testo, Torino, Bocca, 1922, pp. XVI-510, L. 46.

E' molto probabile che la prima idea del libro sia venuta al de Stefani dalla lettura di alcune ben note pagine dannunziane. Intendo parlare di quelle esegesi estetiche che il d'Annunzio ricamò in calce ad alcune opere musicali, p. es.,

del Wagner (nel *Trionfo della Morte*, pag. 439 sgg., nel *Fuoco*, pag. 165 sgg.) e del Monteverde (nel *Fuoco*, pag. 114 sgg.). Si può infatti ritenere come parte centrale del lavoro del de Stefani quella interpetrazione della tragedia come sinfonia (pagg. 289-341) che, per quanto di gusto discutibilissimo, è tuttavia penetrata di quel calore che si appartiene solo alle cose veramente sentite. Non inganni la mole del libro: centosessantacinque pagine sono occupate dalla traduzione e dal commento, e non meno di duecentocinquanta da stroncature delle altre traduzioni, da notizie informative circa il testo della tragedia, la data della sua composizione, le fonti, le varie interpetrazioni, i giudizi critici, ecc.; e in queste sezioni l'autore non fa che riassumere, mettere al corrente, tradurre, citare, sicchè la sua personalità non ha modo di manifestarsi spiccatamente che in certe tirate d'indole polemica, non sempre simpatiche. Ma l'interpetrazione della tragedia come sinfonia, quella, sì, è sua, e non poteva nascere che in un ambiente italiano e, precisamente, in un ambiente italiano d'una ventina d'anni fa, quando certi lati più speciosi e decorativi dell'arte dannunziana riscuotevano l'unanime consenso. Soltanto collocato in questa luce può comprendersi, se non giustificarsi, il metodo di analizzar la tragedia che il nostro autore adotta: metodo che già oggi richiede in noi uno sforzo di collocazione ambientale, perchè ci se ne possa render conto, e che ai nostri posteri potrà anche parere una curiosità storica, non meno sintomatica di certe idiosincrasie dei positivisti. Solo a un infatuato di musica wagneriana poteva venir in mente di sezionare il *Macbeth* in temi capitali (o *Leit-Motiven*), quali « il tema del sangue », « il tema della paura », « il tema eroico », « il tema del male », « il tema del superuomo », e perfino « il tema della grotta »; solo a un estetizzante seguace di Stelio Effrena poteva convenirsi un'esegesi della tragedia shakespeariana su questo tono:

— *Il motivo del preludio, interrotto da questo intervallo eroico, riprende il suo fracasso di tuono e il suo balenar di lampi: le streghe mugolano nella ventosa landa l'incanto infernale: rulla un tamburo, e Macbeth entra. Le sue prime parole invadono l'orchestra, tanto più eroiche quanto più concisa è la sua frase,* ecc. (p. 293).

— *Un largo respiro musicale, ma più ancora luminoso, rischiara la nuova scena*... (p. 302).

— *E l'elegia del sonno si diffonde tanto più cupa in quanto che pronunziata da quella voce d'eroe divenuta atona, sorda, puerile*... (p. 311).

— *E mentre persistono i funebri rintocchi, scoppia stridulo l'intermezzo grottesco*... (p. 313).

— *Le battute iniziali sono profonde, basse: un brevissimo monologo di Banquo che ricorda ancora il « tema spirituale »*... (p. 317).

— *E l'orchestrina scespiriana intona la divina sinfonia della notte*... (p. 326).

— *Il tema religioso riappare nella preghiera dei due*... (p. 331).

— *E' il vero scherzo macabro della sinfonia betoveniana, affidato agli stromenti bassi a riprodurre gli inarticolati suoni di natura.. A un tratto scoppiano, espresse in musica eroica, solenne, le note di Macbeth.* (p. 332).

— *L'introduzione dell'ultimo tempo rievoca, in sordina, cupamente, tutti i temi della sinfonia* (p. 338).

Ricordate?

— *Ma ecco dalla sonorità eroica sorgere a un tratto un largo ritmo pastorale evocante il Bacco tebano*... (*Il Fuoco*, p. 116).

— *Ma l'acclamazione eroica risorse con veemenza finale*... (*ibid.* p. 118).

— *La melodia della solitudine, la melodia della sommessione, la melodia della purificazione preparavano intorno alla sua umiltà l'incantesimo del Venerdì santo. Ed ecco Parsifal nella nera armatura*... (*ibid.* p. 169).

— *La melodia della sommessione si distendeva nell'orchestra anche una volta, fugando la primitiva figura impetuosa*... (*ibid.*).

Simili raffronti potrebbero continuare. Opportunamente quindi il libro appare dedicato a Gabriele d'Annunzio, in omaggio al quale è forse adottato, a tradurre l'inglese *All hail* (pag. 13), « il grido italiano [o greco?] d'evviva *Alalà*», che giova avvertire, è anche l'unica cosa che sappia di lingua dannunziana e, più generalmente, di lingua italiana, nella traduzione. Nè io starò qui a ripetere quanto altri (1) ha già osservato ed esemplificato esaurientemente a proposito del difetto capitale di questa nuova versione del *Macbeth*: di non essere cittadina di nessuno stato. Una traduzione del tipo di questa trova la sua ragion d'essere solo se interlineata col testo, a intendere il quale può servir di sussidio: avulsa da esso, è di un genere d'oscurità di cui temo che l'autore non si renda abbastanza conto, persuaso com'è d'aver reso parola per parola con fedeltà rigorosa. Oscurità, si badi, che non è sinonimo di sintesi e di forza, come quella che deriva dall'aver sostituito a felici giunture di parole inglesi disparate accozzaglie di parole ita-

(1) G. S. Gargàno nel *Marzocco* del 5 marzo di quest'anno.

liane. Come un'espressione che suona felicemente compendiosa in inglese possa, tradotta parola per parola, degenerare in un vistoso sgorbio in un'altra lingua, non è un mistero per chiunque sappia su che equilibrio delicato e stupefacente si reggano le creature suggellate dal genio per l'eternità. Philarète Casles, che non era poi mica quel minchione che il de Stefani ama presentarci (p. 174), ha detto: « La traduzione letterale è più ingannevole dell'infedeltà; pretende esser vera e mentisce ». E aggiunge subito dopo un epiteto, che il de Stefani tralascia di riferire, mentre forse farebbe bene a meditare se non convenga anche a questo suo infelice *Macbeth*: « *c'est une ossification misérable* ». Poichè tra le leggi del tradurre enunciate nel §. 6 del suo volume, il de Stefani si dimentica di quella capitale, che cioè la traduzione deve essere « un'interpetrazione *commossa* » dell'originale (1): deve essere rigerminazione dell'originale nell'animo del traduttore, e, come tale, non può non essere una interpetrazione del testo, cioè una cosa *nuova*. Verità palmari e ormai acquisite, queste che io dico, ma non tanto, pare, dal momento che, se son familiari al buon senso dei lettori, lo sono ancora troppo poco a quello dei traduttori. Se una traduzione soddisfa a quel requisito *sine qua non*, di essere una interpetrazione *commossa* dell'originale, le si possono anche perdonare, a parer mio, le infedeltà e anche, ma sì, anche gli errori, « i granchi velenosi ». Su questo punto degli errori pare tuttavia che il de Stefani sia intransigente: egli si accanisce a menar strage tra i suoi colleghi con un calore che avrebbe fatto meglio a impiegare in sede di traduzione. Mi dispiace di dovergli togliere qui una illusione, ma troppo io mi professo devoto alla morale di certa parabola evangelica (*nonne ergo oportuit et te misereri conservi tui, sicut et ego tui misertus sum?*) per risparmiare al de Stefani alcuni appunti circa l'esattezza della sua versione. Sappia tuttavia il de Stefani che, mentre lo consegno « *tortoribus, quoadusque reddat universum debitum* », non faccio ciò *iratus*, bensì consapevole di nostra umana fralezza.

— Atto IV, sc. 1, v. 4-5. « Round about the cauldron go / *In the poison'd entrails throw* ». Il de S. traduce: « Torno torno alla caldaia andiamo, / *nelle avvelenate viscere buttiamo* ». Traduzione esatta: « Buttiamo dentro (*throw.. in*) le avvelenate viscere » (cioè gli ingredienti che la strega nomina subito dopo: non si tratta delle viscere della caldaia, come il De S. mostra d'intendere). Nella versione del de S. il verbo *throw* resterebbe senza oggetto.

— Atto IV, sc. 3, v. 22: « Angels are bright still, though the brightest *fell* » Cioè: « Gli angeli sono ancora splendenti, sebbene il più splendido *sia caduto* » (ove « il più splendido » è evidentemente Lucifero). Il de S. traduce: « Angeli splendono ancora, se anche il più splendido *cadesse* », in barba alla sintassi. Non capisco poi da quale oscuro ragionamento sia germogliata la nota: « *Se anche il più splendido cadesse*: Duncan, se anche sia caduto Duncan ».

— Atto IV, sc. 3, v. 86: « summer-seeming lust ». Il de S. traduce: « la lussuria estivo-aspetto », non avvertendo che *seeming* ha qui valore di vero e proprio participio (*avente l'aspetto di*), come in « a winter- seeming summernight » (*Donne. Loves Alchymie*), e non di sostantivo verbale (*apparenza*).

— Atto IV, sc. 3, v. 230: « O, *I could play* the woman with mine eyes ». Cioè: « Oh, *potrei* [mi vien quasi da] *far* la donna con i miei occhi ». Il de S.: « Oh, *sembrerei* donna con i miei occhi », dando al *could* un valore che esso non ha in inglese, con evidente alterazione del senso.

— Atto V, sc. 2, v. 22: « Who then shall blame/ His pester'd senses to recoil and start? ». Cioè: « Chi allora biasimerà i suoi sensi travagliati di riluttare e di inalberarsi? Il nesso è: *blame... to recoil and start*, come, del resto, osservano concordi i commenti. Il de S.: « Chi allora biasimerà i suoi sensi *tormentati da riluttanze ed impeti?* ». Ove si fa dipendere da *pester'd* il *to recoil and start*, il che sintatticamente è impossibile.

— Atto V, sc. 5, v. 2: « our castle's strength/ Will laugh a siege to scorn ». *Laugh* va unito con *to scorn*: il modo è troppo idiomatico per permettere una traduzione letterale in italiano. Si può rendere con: « La forza del nostro castello si farà beffe d'un assedio ». Il de S. traduce: « la forza del nostro castello deride *un assedio da burla* »: unisce cioè *to scorn* con *a siege*, e anche questo sintatticamente è impossibile.

— Atto V, sc. 8, v. 40: « he only lived but till he was a man; The which *no sooner* had his prowess confirm'd/ In the unshrinking station where he fought,/ *But* like a man he died ». Cioè: « ha vissuto soltanto sinchè fu un uomo; il che [lui essere un uomo] *non appena* il suo valore ebbe confermato nel luogo dove egli senza indietreggiare combatteva, *che* come un uomo morì ». La correta-

(1) Vedi le acute osservazioni del de Lollis a pag. 142-148 di questa rivista (vol. I, fasc. 3).

zione è *no sooner-but*. *The which*, che riassume la proposizione precedente, è oggetto di *his prowess confirm'd*. Il de S.: «ha vissuto soltanto fino ad essere un uomo; *che non appena ebbe confermato il suo valore nel luogo dove senza indietreggiare combatteva, ma come un uomo egli morì*».

Tutti questi errori che son venuto notando (*denunciando*, direbbe il de S.) vanno attribuiti a una sola causa: imperfetta conoscenza della sintassi inglese. Mi sarebbe troppo facile condannare il de S. colle sue stesse parole: ma invece d'un'invettiva accetti un consiglio. Siccome, più o meno, qualche errore sfugge sempre, colpa di nostra umana fralezza, anche al traduttore più esperto ed oculato, consideri il de S. la solidità del pulpito da cui predica. Personalmente non gli nascondo che, più degli errori sintattici, godono simpatia ai miei occhi quegli abbagli grossolani, perpetrati con una grottesca innocenza, che il Cecchi ha così elegantemente paragonato (1) agli antichi simboli priapei «che scappavan fuori dal folto delle ortaglie e dei frutteti minacciando i ladri di vista corta e i beccafichi». Quando p. es. Diego Angeli traduce le prime battute dell'Atto IV del *Macbeth* così:

— Il gatto-tigre tre volte ha falciato!
— Tre ed una il riccio tra i pruni è passato!

tu ti senti immediatamente conquiso dal leggiadro gesto di quel gatto-tigre che *falcia*, e di quel riccio che danza una sorta di passagallo, e resti un po' deluso della ragionevolezza del testo shakespeariano:

— Tre volte il gatto striato ha miagolato!
— Tre volte ed una il porcospino ha guaito!

Ma il de Stefani non cade mai in tali errori, diciam così, geniali.

Accenno di sfuggita ad altre cose poco soddisfacenti, non fatte davvero per mettere in luce l'acume dell'interpetre. Alcune note:

Pag. 4: Testo: «Ciò sarà avanti al calar del sole». Nota: «*Calar del sole* è qui adoperato come indicazione di tempo: cioè l'ora del tramonto, *se anche il sole sia coperto dalla tempesta*» (e qui son io a sottolineare).

Pag. 6: Testo: «finchè l'abbia scucito dall'ombelico alle mascelle». Nota: «Confronta *Fesso nel volto dal mento al ciuffetto* (Dante, Inferno 28, 31)» (?)

Pag. 14: Testo: «siete voi fantasmi, o realmente ciò /che alla vista voi dimostrate?» Nota: «*Alla vista voi dimostrate*: cfr. Dante *Vita Nuova* «Come alla vista voi ne dimostrate» nel sonetto *O pellegrini*. Il testo inglese riproduce letteralmente la frase» (il testo inglese ha: « that indeed/ whish outwardly ye show») (?)

Pag. 113: Testo (v. 30): «O quanto basti ad irrorare il fiore sovrano, ed annegare le male erbe». Nota al v. 30: «Confronta tale frase realistica con quella della *Canzone di Legnano* «Fia meglio i messi imperiali» (Carducci)» (???).

Pag. 12: La *stage-direction* ha: *tamburo interno*. Testo: *Terza strega*: «Un tamburo, un tamburo». Si tratta evidentemente d'un segno convenzionale, come p. es., per intenderci, il lampo di bengala nel teatro dei burattini per annunziare la venuta del diavolo. Ma il de Stefani commenta: «Un *tamburo*: chi batta questo tamburo non è chiaro, poichè sembra che Macbeth e Banquo procedano soli, e nessuno dei due suona il tamburo (!): ma può darsi che sia un suono d'uso di scena, o il rumor d'un galoppo (?) — nelle parole delle streghe — poichè l'avvertimento di scena non ha alcun valore originale; come può darsi che il poeta, staccandosi dalla Cronaca di Holinshed che riferiva appunto il viaggio solitario dei due, li abbia immaginati dilungantisi dai compagni, ma non tanto da impedire che si oda il rullìo dei tamburi di scolta.» (!) Non riporto, perchè troppo lungo (una pagina) un analogo ragionamento del commentatore al v. 50 della sc. 4 dell'Atto I, ove Macbeth dice: «Stelle, nascondete i vostri fuochi; la luce non veda i miei bui e profondi desideri». Per chi ha pratica del modo di parlare dei drammaturghi elisabettiani, quelle «stelle» non richiedono commento alcuno. Ma il de Stefani si preoccupa di determinare se sia giorno ovvero notte, se le stelle non siano i dignitari di Corte, ecc. Questo genere di note è, è vero, abituale in certi commentatori inglesi, ma Shakespeare non è gli shakespearisti più di quel che Dante non sia i dantisti.

Infine, perchè il de Stefani, che si professa fedele a tutti i costi, ha tradotto «the quarry of these murder'd deer» (atto IV, sc. 3, v. 206) con «il cumulo di quella carneficina?». Ha fatto bene, dico io, ma se voleva esser conseguente a sè stesso non poteva non conservare il linguaggio di caccia del testo. Non diversamente il Rusconi, cui *il pavido coniglio* sembrava troppo prosaico, in un altro dramma shakespeariano, lo sostituiva con *la pavida colomba*.

Al termine di questa recensione mi accorgo di aver insistito solo sui difetti dell'opera del de Stefani, e, forse, ho fatto

(1) Nella rubrica *Libri nuovi e usati* della *Tribuna* del 17 marzo 1922.

male; per dirla con una sua frase, «nel diluvio della nostra ignoranza» in fatto di traduzioni dallo Shakespeare «sarebbe grave torto combattere quei pochi che dimostrano onestà e competenza». Da questo punto di vista *relativo*, non si possono negare al de Stefani qualità di pazienza, di probità, di applicazione, e anche, talora (come nella sua interpetrazione dell'Intenzione del dramma, pagg. 247-256), di intelligenza critica. Ma troppo nuoce al lavoro la presunzione dell'autore di creare opera tetragona e definitiva, e la rabbia iconoclasta e, ripeto, tutt'altro che simpatica, con cui si scaglia contro i suoi predecessori italiani.

Vive lodi van date all'editore per la bella veste tipografica del libro, ricco di nitide illustrazioni d'interesse storico, se non artistico (i tanti quadri ispirati dal *Macbeth* mostrano ancora una volta quanto riescano deficenti le pitture consigliate da motivi *letterari*). Raccomando alla curiosità dei lettori l'illustrazione a pag. 416: «JOFFANY - *Garrick e Mrs. Pritchard in Macbeth*»: ove i due personaggi, in costumi settecenteschi, su sfondo pseudo-gotico con cielo romantico, declamano con atti che paiono a noi d'una comicità gustosissima.

MARIO PRAZ.

CESARE CESARI, *Corpi volontari italiani dal* 1848 *al* 1870. Roma, Stab. tip. per la amministrazione della guerra, 1921, pagine VIII-119, L. 10,00.

Ottimo aiuto a chi voglia conoscere la diffusione, la fortuna delle idee che condussero alla unità ed alla indipendenza d'Italia lo studio dei processi politici, sepolti negli Archivi di Stato, e quello delle milizie volontarie. Quanto ai primi, tutti sanno i risultati cui sono giunti il Luzio con l'esame dei processi di Milano e di Mantova, ed il Rosi, nella sua recente *Italia Odierna* con quello dei romani. Per le seconde basti ricordare i nomi di Jäger, Ravioli, Ovidi, Loewinson... Un'indagine spassionata e intelligente, trarrà forse di seggio qualche eroe e qualche martire, ma cooperando a sfrondare la selva selvaggia della retorica patriottica, agevolerà la conoscenza e la comprensione delle vicende del nostro rinnovamento.

Alle citate opere intorno ai corpi volontari si aggiunge ora questo rapido e buon riepilogo del Cesari, scritto allo scopo di fissare il ricordo di tutte quelle piccole unità, che, sotto nomi diversi, inspirati spesso da ricordi classici, dal capriccio o dalla moda (quante coorti e quanti battaglioni nel '48, e quanti Cacciatori partorirono i monti e le colline del bello italo regno dopo quelli delle Alpi!), recarono così vivo contributo di fede e di sangue alla causa del riscatto italiano.

Quando diciamo volontari siamo tratti per lo più a ricordare quelli che presero nome ed esempio da Garibaldi, i più noti, i più simpatici, forse, i più fortunati, certo. Ma essi non furono già nè i soli, nè i primi. Altri numerosissimi, meno gloriosi o più modesti, precedettero, accompagnarono e seguirono sui campi di battaglia l'impeto della Camicia Rossa, combattendo ed immolandosi quasi sempre senza lasciar traccia del loro passaggio e del loro valore nelle storie ufficiali. Milizie generalmente improvvisate, composte d'uomini di diversissima provenienza, più spesso bande che corpi organizzati, poco disciplinate, ma animate sempre da un alto fervore patriottico e da una gran voglia di menar le mani, riflettono nella loro storia un po' quella di tutto il Risorgimento, e la loro particolare fisionomia fu un po' come il riverbero delle mutevoli condizioni politiche. Nati per combattere lo straniero, non troviamo forse gruppi di volontari impiegati nel '60 nella repressione del brigantaggio?

Numerosissimi nel '48 e nel '49 (si contano in questo periodo 224 corpi irregolari su un totale di 284 registrati dal C., ed il numero è certamente inferiore al vero) «come numerosissime erano le tendenze e le idee», compirono azioni brillanti, eroiche, ma individuali, slegate, senza unità di comando e di preparazione, onde i risultati furono sproporzionati ai sacrifici. In qualche luogo si cercò di porre riparo a questo grave inconveniente, specchio delle condizioni del momento, ed infatti a Roma ed a Venezia abbiamo nel '49, l'anno santo delle milizie volontarie, un tentativo di accordo di disciplina di sforzi e d'intenti. E, frutto appunto della conseguita unità di spiriti, di volontà e di tendenze, è la coesione raggiunta nella guerra del '59 con la costituzione ufficiale dei Cacciatori delle Alpi, e nel '66 con un saldo accentramento ed ordinamento reggimentale. Invece, la situazione e le vicende particolari delle provincie romane e meridionali dànno ancora vita nel '60 a nuclei individuali, di varia entità, che hanno il loro maggiore esponente in quello leggendario dei Mille.

Più che una storia, il Cesari ha voluto compiere «una affermazione di doverosa memoria» verso i corpi irregolari italiani, che rispecchiarono così vivamente negli entusiasmi e nelle manchevolezze loro le condizioni dei tempi e l'anima della Nazione, che «ai generosi ma non sempre efficaci sacrifici dettati dall'esu-

berante individualismo che caratterizza i popoli giovani, andò gradatamente sostituendo il principio informatore dei più sicuri successi e cioè la fusione disciplinata di tutte le migliori energie». Il volume, frutto di lunghe e pazienti ricerche e ricco di notizie curiose, non è scevro di inesattezze e di difetti, a cominciare dall'affermazione che i *primi nuclei* volontari che si costituirono furon quelli del '48. Che sia più facile e più comodo cominciare dal '48 a trattarne, sì, ma formazioni irregolari accanto o contro quelle regolari, noi troviamo, se non vogliamo risalire alla invasione francese del 1796 ed alla Legione Allobroga, già nel 1821, e nel 1831-32, come il battaglione «Pallade» degli Universitari bolognesi, come la Colonna mobile di Romagna, che si battè alla Madonna del Monte con altri corpi, forniti anche di cavalleria e di cannoni. Non si spiegano poi nè la mancanza di ogni accenno ai volontari che seguirono Garibaldi ad Aspromonte (!), nè il ridurre le molte colonne che si batterono, e non bene, a Mentana alla sola Colonna Frigeri, non la più importante certo. Il C. che ha notato con tanta minuziosa cura circa 300 gruppi, molti dei quali non tirarono mai una fucilata, come la piccola Legione Ecclesiastica del '60, non registra, mi pare, quel reggimento di Guide Siciliane a cavallo, che il Rüstow mette in burletta per aver avuto più ufficiali che soldati, nè, e questa mancanza è più grave, le Bande armate cadorine del Tivaroni e del Vittorelli, che il 14 agosto del 1866 si batterono eroicamente a Treponti (cfr. DA DAMOS: *Gli ultimi anni della dominazione austriaca*, Como, 1912). Non credo, poi, che esista un volume del Barbiera intitolato: «*Il battaglione Principessa Belgioioso*» (pag. 78); e ritengo difficile poter riconoscere un libro alla sola indicazione «Venezia. — Tip. Leone di S. Marco 1863» (pp. 5. a proposito del Battaglione Catanese). E temo che neppure la squisita cortesia e l'infinita pazienza degli impiegati dell'Archivio di Stato di Roma riuscirebbero ad agevolare le ricerche di chi andasse da loro con indicazioni sommarie ed insufficienti, come quelle date dal C. a pp. 4 e 24, per non dire che di alcune. A p. 18 il Montanelli è battezzato Livornese. Se lo sanno a Fucecchio... A pp. 25 un evidente «refuso» tipografico fa mobilitare la Civica di Fano nel 1884, ma a pag. 43 la Guardia provvisoria di Bologna, istituita nel 1859, è fatta figurare fra i corpi del '48-'49. Io non oserei dire Angelo Masina capo del movimento insurrezionale nel bolognese del 1843 (pag. 46). E per la biografia del Forbes sarebbe stato forse più opportuno citare il Trevelyan piuttosto che il piccolo, sebbene diligente, lavoro dello stesso Cesari sulla difesa di Roma (pag. 92). E, a proposito del Forbes, autore di un *Compendio del Volontario patriottico* (Napoli, 1860), manualetto che Garibaldi chiamò la Bibbia del Volontario, non sarebbe stato inutile un cenno sui molti trattati e trattatelli che i Pennella e i Colbertaldo del tempo scrissero per l'istruzione teorica degli ufficiali e graduati delle milizie irregolari. Tra gli altri c'è un maestro: Carlo de Cristoforis. Un indice delle persone avrebbe accresciuto l'utilità di quello dei Corpi nominati, che chiude questo volume stampato in bella e chiara edizione e ornato di interessanti illustrazioni.

Ma queste mende e questi difetti non tolgono interesse al lavoro del Cesari, un vero benemerito degli studi intorno al nostro Risorgimento. La sua particolare competenza e la sua larga preparazione ci fanno sperare che egli voglia darci quanto prima una più compiuta storia dei volontari italiani.

ALBERTO GHISALBERTI.

I disegni di SANDRO BOTTICELLI *per la Divina Commedia di* DANTE ALIGHIERI. Con prefazione di I. B. SUPINO - Bologna, Casa editrice Apollo, 1921.

I disegni che il Botticelli ha tracciato per illustrare la Divina Commedia si trovano in gran parte nel Gabinetto delle Stampe di Berlino, e questi sono stati pubblicati dal Waagen, e nella Biblioteca Vaticana, dove sono stati scoperti da Joseph Sztrigowsky. Certo furono composti dal maestro per servire di modello agli illustratori del Poema ed infatti le povere vignette che decorano la Divina Commedia edita da Niccolò della Magna, nel 1481 col commento di Cristoforo Landino, dipendono direttamente dai disegni botticelliani. Gli originali sono tracciati colla *punta d'argento* su pergamena ed il segno è purtroppo ripassato a penna dallo stesso autore, che qua e là ha anche ombreggiato ed in parte colorito qualche tavola. Il Supino nella sua bella prefazione ricorda ciò che il Vasari scrisse di Sandro che in vecchiaia si fece *piagnone* e trova nelle composizioni tutti i caratteri di un'opera dovuta ad un artista ormai vecchio, cadente e preoccupato di giovare all'anima propria con un'opera di pietà.

Certo Sandro non è in questi rapidi schizzi il mirabile pittore della Primavera e della Nascita di Venere, ma qua e là comparisce con tutta la squisita gentilezza della sua concezione poetica ed artistica. Illustratore troppo fedele, direi quasi medievale, giunse persino a ripetere cinque o sei volte la figura di Dante

e di Virgilio per descrivere con precisione gli episodi di questo o di quel canto.

Questa meticolosa precisione, per cui non si permette la più piccola semplificazione, fa sì che in alcune delle scene più affollate di particolari, come ad esempio in quelle del Paradiso terrestre, riesca farraginoso ed oscuro.

Il dolce pittore dell'umanesimo toscano mostra di trovarsi a disagio nel dovere tracciare le scene di terrore e di dolore e si può ben dire che solamente nelle belle e chiare pagine del *Paradiso*, dove le figure di Dante e di Beatrice campeggiano quasi sempre isolate in mezzo ai cieli raggianti, sparsi di poche e minute figurazioni simboliche, egli ritrovi sè stesso.

Molto interessante è l'osservare con quanto piacere egli abbia tracciato figure umoristiche; fra queste primeggia spesso il Poeta, quando è preso dallo spavento. Umoristici, senza alcuna terribilità sono i demoni, che paiono scimioni carnevalescamente camuffati con corni e barbe irsute ed armati di grotteschi ed inverosimili raffi. Deliziose sono le piccole figure, tracciate con poche e lievissime linee, come nella figurazione della *Pietà di Traiano*, affollata di guerrieri e di cavalli.

Il Supino conclude il suo breve studio con queste parole, che assai bene riassumono lo spirito ed il carattere di quest'ultima opera botticelliana: «Opera veramente singolare e tra le numerose illustrazioni della Divina Commedia senza dubbio delle migliori; non però tale da aggiungere gloria all'artista, nè da accrescergli fama di illustratore. Egli che pur seppe con facile vena rendere la parola dei poeti o i racconti dei novellisti, non riuscì a farsi interprete sicuro della Commedia di Dante. Ma fra la idealità dantesca, ormai troppo lontana, alla quale pur tende con tutta l'ardenza del desiderio l'anima pentita del vecchio pittore e le reminiscenze di ogni gentilezza e sensualità raffinata, che ancor guidano la mano di lui, questi disegni a noi rivelano non tanto un'opera d'arte da stare a schiera con le altre, ben altrimenti condotte a perfezione nell'età precedente, quanto un contrasto, altamente drammatico e interessante se altro mai, quasi un'ultima pagina di trepida confessione nella vita spirituale del maestro ».

FEDERICO HERMANIN.

CRONACA

VANTAGGI DELLA CULTURA CLASSICA. — Il professore Arnold TOYNBEE ha pubblicato un'interessante conferenza (*The Tragedy of Greece*, Clarendon Press) tendente a dimostrare che nulla può sostituire lo studio dei classici sotto il punto di vista educativo. «I sopravvissuti capolavori della letteratura greca, egli dice, ci danno una mirabile intelligenza del lato subiettivo della storia greca, delle emozioni e speculazioni che emersero dalle vicende della società greca e furono la sua più splendida creazione; e una tale intelligenza si avvantaggia di molto su quella che si può avere dal lato subiettivo della storia moderna per mezzo dello studio della letteratura moderna». In altri termini, secondo il T., la vita della Grecia, nella pienezza del suo significato e dei suoi particolari penetrò nella letteratura greca con una integrità che non ammette il parallelo delle letterature inglese, tedesca e francese (e l'italiana?): sicchè lo studio delle istituzioni per mezzo della letteratura, storia ed arte offre maggiori risultati allo studioso della storia greca che non a quello della storia moderna. Cose non del tutto nuove, in verità, ma dette con quella profondità di convinzioni che è propria degli inglesi e dà alle loro parole una speciale forza di penetrazione.

SULLA DISCUSSA ETIMOLOGIA DEL NOME «ITALIA», di solito interpretato come «terra dei vitelli», si sofferma M. ORLANDO in un recente opuscolo (*Spigolature glottologiche*, quad. primo, Palermo, «L'Attualità», 1922, pp. 21, L. 2,50). Egli pensa che la parola si possa ricollegare piuttosto che con *vitulus*, con *vitis* e *vinum*: significherebbe così come il greco Οἰνωτρία (Enotria) da οἶνος «la terra dove prospera la vite», «la terra del vino».

Più che la consonante iniziale, che non mi sembra presenti le difficoltà che l'A. vi vede, si oppone al raccostamento la diversa quantità della prima vocale (cfr. le forme osche *Víteliú* da un lato, *Viínikiís* dall'altro).

Non molto più sicuri sono i riscontri che l'A. fa nel resto del volumetto.

b. m.

CRUSCA IN FERMENTO. — La Casa Editrice Vallecchi di Firenze ha pubblicato: C. DE LOLLIS, *Crusca in fermento* (Collezione: *Uomini e idee* a cura di E. CODIGNOLA). Si tratta di articoli già apparsi sulla *Cultura* di nove e dieci anni fa e nella prefazione è detto:

«Perchè li ripubblico? Non unicamente nè principalmente per rincalzare la relazione alla quale cooperai insieme coi miei due egregi colleghi G. Gentile e V. Rossi [quella nella quale si proponeva al Ministro dell'Istruzione la trasformazione dell'Accademia della Crusca]... Anche per questo, certo, poichè in questi scritti più minutamente e crudamente che non si potesse in una relazione ufficiale, si dimostra la coscienza che l'Accademia stessa ha, limpida e precisa, di non poter rendere alcun servigio al paese. Ma mi induco a ripubblicarli principalmente perchè i senili conati dell'Accademia verso l'assurdo còmpito di dare all'Italia intera una lingua che valesse a rimuovere la nostra letteratura dalla carreggiata nella quale si è tenuta dal Petrarca al Leopardi e al Carducci, mi han dato l'occasione di dimostrare che in Italia non si tratta di avvicinare, con mezzi puramente meccanici, come può concepirli «un' Accademia» dove nessuno approfondisce le cose nella fiducia che si dia la pena di approfondirle un collega; non si tratta di avvicinare la letteratura, che è quel che è, al popolo, ma il popolo alla letteratura, rendendolo adeguatamente colto».

JACOPONE DA TODI. — Leggesi nell'*Archivum Romanicum* (Vol. IV-N. 3-4) un ampio studio su Jacopone da Todi di M. CASELLA, il quale, riprendendo, accentuando ed ampliando con ricca documentazione la teoria del Novati, si

propone di dimostrare che Jacopone non fu poeta popolare, nè ebbe rapporti di sorta con i disciplinati dell'Umbria. Su questo studio torneremo più ampiamente tra non molto; ci limitiamo, per ora, a rilevare che, per certa poca dimestichezza col linguaggio filosofico e non eccessiva chiarezza di idee, appaiono qua e là frasi alquanto confuse. Per esempio, quando a pagina 284, a proposito dell'Ozanam il Casella scrive: « Il suo cristianesimo che si muoveva in quella sfera del *reale*, dove lo spirito trova la sua libertà e la sua legge, perchè la volontà umana soltanto può compiutamente *attuarlo* non conobbe le tempeste» non si riesce agevolmente a comprendere che cosa voglia attuare la volontà umana, se il *reale* o il *Cristianesimo*.

A proposito di un arguto, ma certamente non profondo giudizio del D'Ancona sulla cosiddetta pazzia di Jacopone, il Casella scrive: « Questo giudizio che il D'Ancona prepone all'esame del canzoniere jacoponico non è certamente tale da promuovere quella preliminare e indispensabile concordanza d'interessi spirituali, che apre la via verso una penetrazione simpatica di un'anima mistica » (p. 302). Periodo in cui al di là della forma congestionata si profila una idea che poteva esprimersi con parole più chiare.

Un'altra osservazioncella. — Perchè il Casella accanto agli studi dell'Ehrle, del Fumi e del Callaey sulla questione della povertà, non ricorda quelli non meno fondamentali del Tocco?

Prescindendo da questi sporadici rilievi, lo studio del Casella rappresenta quanto di più ampio e di più sicuro si possa leggere oggi intorno a Jacopone. Le rapide ma incisive osservazioni di G. Gentile sull'antico poeta italiano, le acute ipotesi del Novati hanno avuto nel saggio del Casella lo sviluppo necessario ed una ricca documentazione.

c. g. c.

DANTE E L'ITALIA. — Sotto questo titolo, in un bel volume non venale (Roma, 1921, pp. XXVIII-406), la Fondazione Marco Besso ha raccolto alcuni studi d'insigni dantisti italiani per portar così il suo contributo alle onoranze del sesto centenario. Apre la serie degli scritti un'orazione proemiale dettata con commossa solennità da FRANCESCO D'OVIDIO. GIULIO SALVADORI discorre de' tentativi teorici e pratici fatti in quel gran secolo XIII per instaurare la pace e la giustizia nella società civile, nonchè dei disordini che a que' tentativi s'opposero, rievocando sapientemente alcune grandi figure del tempo, tra cui, grandissima, quella di Gregorio X. ERNESTO GIACOMO PARODI studia e scruta, da sottile psicologo, l'uomo politico Dante e riesce per tal via a conclusioni che non tutti accetteranno intorno alle date da assegnare alla composizione delle tre parti della *Commedia*. Segue un profilo, personalissimo, di Dante filosofo, tracciato alla brava da GIOVANNI GENTILE e con vigoria così felice che ne resta ammirato anche chi non è punto convinto che la Scolastica, come il Gentile afferma, sia solo estrinsecamente e materialmente la filosofia di Dante. Un tecnico dello scrivere, ch'è anche un dantista « grave d'anni e più di gloria », ISIDORO DEL LUNGO, dice quel che la lingua nostra, in quanto patrimonio e testimonio della gente italica, deve a Dante e al dantismo. Un maestro della storia dell'arte, CORRADO RICCI, studia la sensibilità di Dante per quel che riguarda le arti belle e conclude, dopo un'accurata analisi della *Commedia*, che quella era insomma assai scarsa, cosa di cui molti dubiteranno, come pure della ragione che dà il Ricci di tale supposta insensibilità. Ed ecco un astronomo, FILIPPO ANGELITTI, che ha grandi benemerenze anche negli studi danteschi, darci quasi un trattatello intorno all'astronomia di Dante, tralasciando tuttavia, per non dilungarsi, ogni discussione circa la durata e la data del mistico viaggio: di che l'Angelitti, com'è noto, discorse *ex professo* anni sono. Segue, intorno a Dante giurista, un elegante studio di ARRIGO SOLMI, inteso a inquadrare la *Monarchia* nella storia del diritto medievale. Della fortuna di Dante nel Trecento e nel Quattrocento tratta anche uno specialista, VITTORIO ROSSI, il cui discorso prende opportunamente lo spunto dalle discussioni dantesche, vere o immaginarie, tra Coluccio Salutati, il Niccoli, Roberto de' Rossi e Leonardo Bruni, uomini rappresentativi se altri mai, là « nel bel mezzo del periodo quasi bisecolare », che così può misurarsi quasi con una sola occhiata: discussioni, quelle, che son l'argomento de' due dialoghi del Bruni *ad Petrum Histrum* (il Vergerio seniore). A un altro specialista, il compianto FRANCESCO FLAMINI, si deve il capitolo sulla fortuna di Dante nei tre secoli poi, che è probabilmente l'ultimo lavoro di quell'egregio studioso e, scritto forse durante la malattia che lo spense, appare scarso per quel che riguarda il Settecento. Utili notizie in proposito si trovano invece nello studio che segue, di GUIDO MAZZONI, su Dante nel Risorgimento, ottimo, a nostro modo di vedere, per l'appunto in queste argute pagine dedicate al dantismo settecentesco, un po' frettoloso e non abbastanza chiaro nelle altre, che fanno pensare, per contrasto,

allo studio eccessivamente schematico del Toffanin sul medesimo argomento. Chiude degnamente il volume — in bella simmetria con la prosa proemiale del D'Ovidio, mesta e grave come se detta dinanzi alla tomba di Ravenna — un alato discorso di LUIGI PIETROBONO, che segue Dante nelle sue luminose ascensioni spirituali, dalla *Vita Nuova* al *Convivio* e da questo alla *Commedia*, e ne esalta le vitali conquiste: discorso ricco di germi, che ognun da sè darebbero origine a una trattazione o a un libro, e potente d'intima forza, specie nel ritmo saliente delle ultime pagine.

p. p. t.

DANTE NEL PENSIERO INGLESE. — La signora Alice Galimberti, ben nota cultrice di studi di letteratura inglese, ha voluto, in occasione del centenario, rendere a Dante l'omaggio che meglio si addiceva agli studi che le sono più cari. E' indubitabile che le pagine del suo libro (A. GALIMBERTI, *Dante nel pensiero inglese* . Firenze, Le Monnier, 1921, pp. XIV-336. L. 16) appaiono come un affettuoso omaggio alla memoria di Dante ed agli scrittori inglesi che si sono occupati di Dante.

Forse per queste stesse ragioni sentimentali la parte critica del libro non soddisfa. Nello scorrere le pagine si sente la preoccupaione di metterci dentro tutto quello che di Dante si è detto, tutto quello che di dantesco ha ispirato, sia pure lontanamente ed ipoteticamente, scrittori inglesi. Citazioni, indicazioni di fonti, reminiscenze: è un denso repertorio di erudizione; ma Dante nel *pensiero* inglese ci sfugge.

Quesiti come quello se Shakespeare abbia o no letta la *Divina Commedia* (cap. III) sono di una importanza più che secondaria in una indagine sul pensiero di un'epoca letteraria. D'altra parte l'indagine su Giovanni Milton avrebbe avuto bisogno di più ampio sviluppo, e non tanto sulla materia esteriore della imitazione più o meno dimostrabile nella costruzione dei regni ultraterreni, nella figura di Lucifero, ecc: Il capitolo V (*Bizzarrie e assurdità intorno a Dante*) è di pura curiosità. I capitoli sull'epoca moderna sono molto sviluppati, abbondanti e bene informati; ma il primo errore di visione non si corregge.

Apprezzabili le traduzioni dei numerosi brani di poeti inglesi, dei quali tutti la Galimberti dà versioni proprie, molto aderenti ai testi eppure acconce e talvolta eleganti.

m. r.

LETTERE DI PELLICO. — Due lettere inedite del Pellico ha tratto Ferdinando Martini dalla sua collezione d'autografi, come omaggio alle nozze Bardelli-Vivarelli. La prima, in data 4 novembre 1837, è indirizzata ad Alessandro Andryane, anch'egli uno dei condannati al carcere duro dello Spielberg, compagno di cella a Federico Confalonieri. Specialmente interessante il brano che a questo si riferisce: «Puoi immaginare quante commozioni la venuta di Federico sul continente (riparava in Francia dopo quella deportazione in America che seguiva alla prigionia dello Spielberg) mi abbia destate e come io mi sia sdegnato e addolorato del non aver esso avuto la permissione di stare in Parigi. Dopo allora gli ho scritto due volte e sono certo che le mie lettere gli sono pervenute. Quando lo saprò infallibilmente a Montpellier la mia corrispondenza con lui sarà più facile. Dimmi come l'hai trovato di salute».

Quanto all'Andryane, il Pellico s'interessa particolarmente al libro delle sue memorie che, pubblicate in lingua francese, denunziavano all'estero le infamie austriache contro il patriottismo italiano: «Io sono incantato di quello che conosco delle tue Memorie. Vi vedo il tuo nobilissimo cuore e il molto ingegno e discernimento. Ma sappi che non conosco se non gli squarci riferiti dai giornali. Quei tuoi due volumi non li ho e nessuno dei miei amici ha ancora potuto averli in Torino; pare che siano tenuti alle frontiere come libri da impedirsene l'entrata. Tuttavia sicuramente li avrò. Intanto ti fo plauso perchè, al dire di tutti, sono opera degna di te, del che mi son garanti quei frammenti che ne ho letti. Te ne benedico di cuore e ti ringrazio della benevolenza che attesti eziandio pel tuo Silvio».

L'altra lettera è diretta a Giovanni Sabbatini, letterato modenese, uno dei segretari del Governo provvisorio del '48, e porta la data del 17 marzo 1850. C'è un giudizio del Pellico critico e una nuova testimonianza della sua religiosità. «Benchè io abbia varcato — egli scrive — i sessant'anni e non senta più l'animo mio temprato a letture di romanzi, pure ho letto con dolci commozioni il vostro *Curato di Valdineve*; vi ringrazio del dono e delle gentili parole con che vi piacque d'accompagnarlo. Questo libretto è testimonianza bella del vostro nobile ingegno e d'anima buona. Non avrei voluta tanta imitazione del *Jocelyn* [il poema lamartiniano] ma pure vi sono felici cangiamenti nei quali avete due pregi: quello di spiegare la potenza inventiva e quello di correggere in alcune parti il citato poema francese. Gravi sconvenienze in questo dal lato religioso e morale. sono scomparite nell'opera vostra».

Quanto si legge in Francia. — L'ultimo *Bulletin du livre français* reca un articolo sui libri pubblicati in Francia nel 1921.

Il numero dei volumi comparsi in detto anno giunse a 7.626, mentre nel 1920 il numero dei volumi pubblicati era di 6.315.

Fino agli ultimi anni, Emilio Zola manteneva il *record* delle grandi tirature, e l'autore dei *Rougon Macquart* era in prima linea. Ora Zola è sorpassato da Edmondo Rostand, sempre vivo nel gusto e nell'ammirazione del pubblico. Il suo *Cyrano di Bergerac* è al 538° migliaio e l'*Aiglon* al 406°. E poi gli editori si lagnano che le opere in versi non trovano smercio!

Anatole France, Pierre Loti e Henri Barbusse oltrepassano essi pure il 300 migliaio. Pierre Loti colle *Désenchantées* il 332° migliaio, Anatole France col *Giglio rosso* il 325° e Barbusse col *Fuoco* il 336°.

Quando Barbusse pubblicò l'*Enfer*, esso passò quasi inosservato; ma dopo il gran successo del *Feu*, quadro impressionante della guerra sul fronte francese, l'*Enfer* raggiunse il 284° migliaio.

Daudet, Maupassant, Ohnet si vendono ancora a centinaia di migliaia di copie in edizioni popolari a buon mercato.

Delle opere di Pierre Louis, come l'*Aphrodite*, che ha raggiunto una forte diffusione, non si può stabilire la cifra perchè editore ed autore hanno mantenuto su questo proposito una specie di segreto professionale.

Due scrittori, la cui celebrità si va sempre più accentuando, sono Henry Bordeaux e Louis Bazine. *Les Oberlé* di Bazine, il romanzo, che sosteneva il diritto della Francia alla guerra di rivendicazione ha raggiunto il 276° migliaio. I due romanzi passionali di Bordeaux: *La neige sur les pas* e *La peur de vivre* hanno raggiunto il 160° migliaio.

Vi sono pure dei giovanissimi autori che assaporano le delizie del successo: Pierre Benoit coll'*Atlantide*, 153° migliaio: Rolannd d'Orgeles con *Les Croix de bois*, 150° migliaio. Altrettanto Paul Geraldy col *Toi et moi* e René Maran con *Batouala*, il romanzo negro premiato al concorso Goncourt che ha raggiunto i centomila esemplari.

Madame e il conte di Guiche. — Madame Henriette d'Angleterre, duchessa di Orléans — *tout court* Madame — colei che ebbe in vita l'onore d'esser corteggiata da suo cognato Luigi XIV, in morte quello d'esser pianta da Bossuet, non sdegnò — tutto serve — le assiduità del conte di Guiche, primogenito del maresciallo duca di Grammont. Messo su il re da quei malparlieri che la corte del Re Sole pare avesse ereditato da quelle dei signorotti provenzali, convenne al conte di Guiche allontanarsi per qualche tempo. Se ne andò a combattere prima in Lorena, poi in Polonia. Del viaggio in Polonia toccò brevemente M.me de La Fayette nella sua *Histoire de Madame Henriette d'Angleterre*. Ma ecco che, dopo duecentocinquant'anni, se ne è scoperta una minuta relazione nell'archivio di famiglia del duca di Guiche. Ne è autore il secondogenito del maresciallo di Grammont, allora conte di Louvigny, più tardi lui stesso conte di Guiche, duca di Grammont e ambasciatore di Francia in Ispagna. Egli scriveva *de visu*, poichè accompagnò nella spedizione il fratello.

Hugo e Murger. — Gustave Simon ha pubblicato nel *Temps* tutta una piccola serie di lettere inedite di H. Murger, l'autore delle adorabili *Scènes de la vie de bohème*, a V. Hugo.

Sono lettere pietose, laceranti, del figlio d'un povero sarto, il quale si dibatte nella miseria per tutta la vita e muore, consumato dalla miseria, in una casa di salute, quando gli arriva la notorietà e, con essa, la possibilità degli agi. Ecco un passo straziante d'una di queste lettere: « Signore, Soltanto questa mattina ho ricevuto la lettera che voi mi avete fatto l'onore di indirizzarmi alla Società degli Autori. Non so veramente come ringraziarvi, Signore, del benevolo interessamento che mi testimoniate. E' la seconda volta che, grazie a voi, potrò dare una capatina fuori della mia miseria e respirare un poco. Quale che sia per essere la somma che mi si assegna, essa arriverà in buon punto. Esco dall'ospedale mal guarito; avevo da seguire un regime, e non lo potevo. Codesto soccorso mi permetterà senza dubbio di rimettermi in forze, per riprendere il lavoro ».

Povero Murger! Quella lettera è del 26 agosto 1849 ed egli moriva nel 1851.

Maupassant. — Tra le carte del povero Maupassant s'è ritrovata una lunga novella scritta negli anni giovanili, e precisamente tra il 1875 e il 1877: *Le docteur Heraclius Gloss*. Si tratta di uno studioso, che finisce al manicomio vittima della manìa della metempsicosi. La satira fine e graduale della figura del dotto fa pensare più in là a Voltaire, più in qua al France; la insistente e penetrante curiosità della follia nel suo divenire prelude a certe preoccupazioni congeneri che a loro volta negli ultimi suoi libri preludono alla catastrofe della sua gloriosa esistenza; gli effetti già prodigiosi di rappresentazione concentrata fan sentire a due passi di distanza il grande maestro del Maupassant, Flaubert.

Alcune poesie di FRANCIS THOMPSON (1859-1907) mistico cattolico inglese poco noto in Italia, appaiono tradotte in francese da Auguste Morel in *Le lévrier du Ciel - suivi de: Corymbe d'Automne - A feu le Cardinal de Westminster - Une antienne de la Terre - En nul étrange lieu - poèmes traduits de l'angais, précédés d'une vie de Thompson et suivis de réflexions* (La Maison des amis du livre, Paris, 1921, 6 fr.). Il Morel, che aveva dato un saggio di tali versioni già nel 1920 (F. THOMPSON: *Une antienne de la Terre*, La Maison des amis du livre. Paris, 6 fr.) traduce in prosa conservando la distinzione dei versi. Naturalmente la traduzione non può dare che una pallida idea delle fastose processioni d'immagini, d'un barocco *flamboyant*, che fanno del Thompson un tardo epigono dei poeti metafisici del seicento (Donne, Crashaw, Cowley, ecc.). Spenta l'armonia animatrice, le maliose fantasmagorie thompsoniane si sfaldano in ceneri amorfe; per di più la lingua francese ha, verso il mondo poetico del Thompson, un influsso non dissimile da quello del vecchio saggio Apollonio su Lamia, la donna serpente del Keats: lingua della ragione, precisa e solida, il francese risolve in stridenti contrasti e in ibridismi intollerabili le giunture di parole del Thompson. Non contribuiscono certo a render più accettabili questi cosidetti poemi (parlo della versione francese) alcuni errori sfuggiti al Morel: p. es., «the pale *ports* o' the moon», a cui il poeta picchia per asilo (*The Hound of Heaven*), non saranno davvero «*les havres* pâles de la lune», ma «le pallide *porte* della luna», e «to *pamper* me with pageant» (*An Anthem of the Earth*) non ha nessuna probabilità di poter significare «pour me parer de *pampres*» (?) (errore che si trova riprodotto in questa edizione del 1921); per tacere di parecchi fraintendimenti, più degni di venia, data la difficoltà del testo. Di scarsissimo valore sono le notizie biografiche e le *réflexions* finali. Del Thompson è in corso di stampa una versione italiana a cura di Federico Olivero che è stato tra i primi a render nota tra noi l'opera del poeta inglese. Questa versione che avrà per titolo *La donna della visione ed altre poesie* e sarà edita da Vincenzi e nipoti di Modena (collezione «*De flumine in coelum*») ci darà modo di parlare più a lungo di Francis Thompson. *m. p.*

PREROMANTICISMO SPAGNUOLO. — In *ABC* è apparso un articolo di AZORIN sul preromanticismo spagnolo (pel quale cfr. *Cultura* del 15 maggio, 304 sgg.). L'Azorín segnala Meléndez Valdés (che, del resto, non è mai stato un dimenticato) come lo Chateaubriand spagnolo. Il Meléndez Valdés morì il 1817. Ma la sua poesia è già ricca di esaltazione lirica, di melanconia e di elementi pittoreschi, così come il suo pensiero è appannato da quelle preoccupazioni umanitarie che caratterizzano anch'esse il romanticismo.

LETTERATURA UCRAINA. — Al di fuori del grande Gogol poco o nulla sappiamo in Occidente della letteratura ucraina. Degli scrittori ucraini posteriori, più che di Gogol, dà notizie interessanti Mlada Lipovezka, nel *Corriere Mercantile*:

«Nell'ottanta, il romanzo etnografico cede il posto alle nuove correnti. Ivan Franco, il geniale e multiforme scrittore e poeta, scioglie la letteratura ucraina dalle vecchie forme e l'introduce nella famiglia delle letterature occidentali. La lotta delle idee, che agitano l'Europa, tutte le nuove forme di espressione, diventano proprietà dell'Ucraina.

Le poesie di Franco, capolavoro delle quali sono *Le foglie appassite*, gamma complicata di manifestazioni psicologiche, il dramma, l'epos, le novelle e il romanzo, — penetrati dal carattere nazionale e dall'amore per il popolo e per la nazione — rispecchiano in vivace e splendida forma il nuovo periodo della vita ucraina, la nuova fase della lotta per l'indipendenza. E' il periodo del realismo artistico, seguito immediatamente dal riflorire di tutte le correnti letterarie conosciute in Europa, comprese anche quelle che furono felicemente chiamate «les poésies microbiennes» (impressionista, simbolista, futurista, ecc.).

Il tragico Stefanik apparisce in seguito con le novelle-miniatura, piccoli capolavori insuperati fin adesso nella letteratura slava Lessia Ukrainka, poetessa del nazionalismo combattivo, crea un armonico insieme di drammi in cui appaiono la fiera protesta contro ogni asservimento del singolo io, e perciò, contro ogni chiesa ed ogni dogma, il misticismo nella forma originalissima della penetrazione nei misteri dell'ignoto e sopra tutto l'appello alla lotta, a quella lotta dove «il mercante si trasforma in eroe, il mediocre acquista il genio, dove ogni minuto è più prezioso degli anni vissuti in calma». E' l'epoca del rompere con tutte le transazioni, dell'isolarsi, del professare il culto assoluto della propria nazionalità. Niente collaborazione, nè coi russi nella Grande Ucraina, nè coi polacchi in Galizia. Tutte le forze in servizio della Patria.

Questa epoca culmina nel romanzo psicologico di Koziubinski. In una forma giunta alla classica chiarezza, Koziu-

binski, nel mondo della psiche umana, apre gli orizzonti infinitamente lontani e scende negli abissi più profondi dell'anima. E' un grande psicologo molto affine e insieme molto distante dal genio di Dostojevski. Egli non si ferma all'analisi, ma affronta arditamente la sintesi appena abbozzata da Dostojevski nel «Zossima» e «Alioscia» e la trova, affermando l'ideale della lotta per la liberazione dell'anima umana dai pesi spirituali, meschini ed inutili, e per riuscire a dominare la vita, difendendo con tutti i mezzi il patrimonio spirituale. Intorno a questi grandi vi è una schiera di minori, altri scrittori, altri ingegni, i quali esprimono l'ardito sviluppo della nazione ucraina».

UNA BIBLIOGRAFIA MASSONICA. — Sebbene pubblicati, col permesso del Serenissimo Gran Maestro, «il giorno di S. Giovanni Batt. 5921, A. M.», questi Suggerimenti bibliografici di P. MARUZZI (*Opere per una Biblioteca Massonica*, Roma, Tip. del Senato, 1921, pp. XIX - 199) sono utili anche per il lettore che, estraneo agli intendimenti ed alle fortune della Massoneria, voglia avere una prima notizia, un primo orientamento nel *mare magnum* degli scritti che a quella si riferiscono.

Una rapida prefazione accenna alla costituzione della prima Gran Loggia (Londra, 24 giugno 1717), alle posteriori vicende della istituzione, dei suoi riti e dei suoi ordini, e provvede a distinguere ed a classificare i Fratelli «secondo che appare dagli scritti e dall'attività loro». Prese le mosse da precedenti lavori del genere, da cataloghi e da periodici, il volume del M., diligente e compiuto... quanto può esserlo un volume di bibliografia, ci conduce attraverso la storia generale della Muratoria, dei Misteri e delle Scuole religiose e filosofiche; segnala con sufficiente imparzialità quanto di meglio è venuto in luce sullo sviluppo dei Liberi Muratori in Europa e fuori; fornisce alcuni appunti biografici e diverse indicazioni sulla organizzazione, sui simboli, sui rituali, sui catechismi e sulla letteratura massonica, e si chiude con un ricco indice analitico.

Lacune e sviste non mancano, ma non sono molte e si giustificano facilmente quando si pensi all'enorme materiale preso in esame, che non si limita certo ai 979 numeri registrati. Non troviamo, ad esempio, il nome di Giacomo Casanova, che pure, tra Cagliostro e Saint-Germain, poteva vantare qualche diritto di cittadinanza..., e quanto alla commedia di Federig Isac Orens (Francesco Grisellini) dedicata ad Alidoro Clog (Carlo Goldoni), crede il M., che sia stata pubblicata nel 1752 (p. 79) o nel 1754 (p. 155), e quindi prima o dopo le *Donne Curiose* del Goldoni?

a. g.

L'ESPERANTO NELLA SCUOLA. — Dal 18 al 20 aprile u. s. presso il Segretariato della Lega delle Nazioni a Ginevra ha avuto luogo, per iniziativa dell'Istituto J. J. Rousseau, una conferenza internazionale di insegnanti per esaminare i risultati pratici finora ottenuti per mezzo dell'insegnamento dell'Esperanto nelle scuole.

Partecipavano alla riunione 95 delegati di 26 nazioni diverse, di cui 18 erano ufficialmente rappresentate: per l'Italia i Ministeri della P. I. e della Marina avevano mandato il professor A. Alessio dell'Università di Torino.

Inaugurò la seduta Sir Eric Drummond, Segretario generale della Lega delle Nazioni, diressero i lavori i professori Pierre Bovet e Edmond Privat dell'Università di Ginevra.

Udite le relazioni dei delegati sullo stato attuale dell'insegnamento dell'Esperanto, abbastanza largamente diffuso in alcuni Stati (Bulgaria, Cecoslovacchia, ecc.) si esaminarono i risultati pedagogici e morali di questo insegnamento. Si constatò l'importanza di esso come propedeutica ad uno studio grammaticale approfondito della lingua nazionale e delle lingue straniere, e l'utilità che dà ai giovani allievi il potersi mettere in relazione *dopo pochi mesi di studio* con giovani di molte altre nazioni.

Prima della chiusura della Conferenza fu approvato un ordine del giorno, in cui si invitano gl'insegnanti di tutto il mondo a esaminare questi risultati ed a adoperarsi nelle rispettive nazioni per l'introduzione dell'Esperanto nelle ultime classi delle scuole elementari o nelle prime delle scuole medie.

GLI OGGETTI D'ARTE RESTITUITI DALL'AUSTRIA ALL'ITALIA sono stati temporaneamente esposti nelle sale meravigliose del Museo Poldi Pezzoli di Milano. Primeggia nella prima sala, tra le opere più importanti, la bella Madonna di Aloise Vivarini, che ornava il convento di San Bernardino a Pirano, dove, nel 1802, fu adocchiata dal barone Carneo Steffaneo, commissario di Corte e spogliatore, in favore di Vienna, dei paesi soggetti, che la domandò per la collezione dell'imperatore, «in cambio» di un mediocre quadro moderno. Inutile fu ogni resistenza e il dipinto dovette essere ceduto. Costretti a subire la sopraffazione, i padri del convento rifiutarono, però, di esporre la nuova immagine, finchè un ordine superiore li invitò ad ubbidire, collocandola, senza nessuna cerimonia «in una ora privata, al sito dove

era l'antica e nulla più ». La pala del Vivarini stette per più di un secolo, tenuta in grande onore, nella galleria di Corte, ed ora noi possiamo volentieri lasciar partire, in restituzione, la mediocre « Concezione » del Murer. Vicino al quadro del grande pittore muranese sono esposti altri tesori veneziani, quali la croce della scuola di San Teodoro, una delle più sontuose opere di oreficeria veneziana del secolo XV, che era oggetto di particolare venerazione e seguiva immediatamente il Doge nella grande processione pasquale, e il magnifico reliquiario del cardinale Bessarione, opera d'arte bizantina del 1200, donato da una imperatrice d'Oriente al cardinale.

DANTE SPIEGATO AL POPOLO. — Nel 4° quaderno del vol. XXIV del *Giornale dantesco* Luigi Pietrobono, Ezio Levi e Guido Vitaletti rendono conto degli scritti presentati al concorso bandito dalla casa Olschki « per un libro dal titolo: *Dante « spiegato al popolo*, il quale esponga in « forma sobria e serena, severa e calda, « il contenuto e il significato della vita « e dell'opera del Poeta, tanto dal lato « morale e politico, quanto dall'estetico « e religioso, ricordando come e perchè « Dante fosse nei secoli educatore e mae- « stro di civiltà, ora e sempre il genio « familiare della nazione, la sintesi di « ogni umana grandezza per l'Italia e « per il mondo ».

La commissione, non trovando che alcuno dei lavori rispondesse integralmente alle condizioni del concorso, propose all'Editore di rimettere in gara il premio; ed egli acconsentì a ribandire il concorso alle stesse condizioni, che qui riportiamo:

« L'opera deve constare di 200 a 300 pa- « gine di stampa, formato in 8° normale. « Il manoscritto dovrà esser consegnato « chiaramente leggibile entro il 31 otto- « bre 1922 al sig. prof. LUIGI PIETROBONO, « Direttore del *Giornale Dantesco*, Via « del Nazareno, Roma, accompagnato da « un motto ripetuto sopra una busta si- « gillata contenente il nome e l'indirizzo « dell'autore, esteriormente non conosci- « bili. All'opera rispondente ai termini del « concorso ritenuta dalla commissione « degna della pubblicazione, verrà asse- « gnato un premio di *lire cinquemila* per « la prima edizione. Essa rimane pro- « prietà esclusiva della Libreria Editrice « Leo S. Olschki che ne curerà l'imme- « diata pubblicazione. I manoscritti non « premiati verranno restituiti ai rispettivi « autori, come pure quelli che fin da « principio non rispondessero alle condi- « zioni del concorso ».

OPUSCOLI ED ESTRATTI

BERTONI G., *Introduzione a un corso di lezioni di filologia romanza*, prolusione letta nella R. Università di Torino il 6 febbraio 1922, Modena, Orlandini, 1922, pp. 26. [Il B., non insensibile alle correnti del pensiero moderno, assegna più larghi confini e più alte vedute al romanologo]. — BIANCHI L., *Versioni da F. Hölderlin*, Firenze, Ariani, 1922, pp. 11 (estr. da *Atene e Roma*) [Vi son tradotti: *L'Arcipelago, Achille* (che tentò anche il Carducci), *Le Quercie, Alle Parche*]. — CROCE B., *Pescasseroli*, Bari, Laterza, 1922, pp. 73 [Simpatico omaggio di B. C. al suo villaggio nativo: niente lirismo, cioè niente rettorica; ma una storia, minuziosamente accertata, dal medio evo ai giorni nostri]. — LEVI C., *Il Teatro di G. Verga*, Roma, 1920, pp. 9 (estr. dalla *N. Ant.*). — MIGNOSI P., *L'assurdo democratico*, Caltanissetta, « Sicania », 1922, pp. 69. — Id., *Elementi popolareschi e tradizione letteraria nella lett. siciliana contemporanea*, Caltanissetta, « Sicania », 1922, pp. 8. — NEPPI G., *Il « Regno Santo »*, Ferrara, Taddei, 1922, pp. 64, L. 3 [Una corsa attraverso il Paradiso dantesco]. — OMODEO A., *La visione di Damasco* (estr. dal *Giornale critico della Filosofia Italiana*, a. III, f. 1, Messina, Principato, pp. 34. — Id. *La grande missione di Paolo e la lotta per la libertà cristiana* (estr. dall'*Atene e Roma*, v. III, f. 1-3). Firenze, Le Monnier, 1922, pp. 28. — VALERI D., *Alcassino e Nicoletta*, Milano, L'Eroica, 1920, pp. 90 [Il V. vi dimostra ottime qualità di traduttore e nelle parti in versi e in quelle in prosa della deliziosa *chantefable* del sec. XII]. — ZAMBARELLI L., *Due Dantisti*, Roma, Tip. Pontificia nell'Istituto Pio IX, 1921, pp. 59 [Il Ponta e il Giuliani, due nomi illustri negli annali danteschi, ma un po' assenti ormai, specie il primo, dalle conversazioni dei dantisti di oggi: opportuno dunque l'affettuoso ricordo datone dallo Z., chierico somasco come que' due valentuomini, nell'occasion del secentenario, e specialmente interessante quel che vi si dice (p. 13 e 14) della correzione che Dante portò nella *Commedia* alle idee svolte nel *Convivio* e nella *Monarchia* circa il conseguimento della felicità terrestre, correzione che il Ponta sembra aver intuito].

(Vengono segnalati in questa rubrica gli opuscoli ed estratti ricevuti dalla Redazione)

Gerente: Scipione Claren Roma — « La Poligrafica Nazionale »

VOL. I. 15 LUGLIO 1922. FASC. 9

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTI

DIRETTORE: CESARE DE LOLLIS - REDATTORE-CAPO: BRUNO MIGLIORINI

ASPASIA

— Or quell'Aspasia è morta che tanto amai — così affermava e voleva credere il poeta — morta, almeno nella intenzione di lui, e già per sua espiazione confitta nel ghiaccio di quel cuore che arse per lei; poco importando se in un angolo di Firenze il suo corpo ancora respirasse le aure della vita e mangiasse e bevesse e dormisse e vestisse panni e, sotto il nome di Fanny Targioni Tozzetti, ancora aprisse la casa ed il cuore agli adoratori e in cerca di adoratori portasse i suoi vezzi in giro per i salotti di Firenze e, come forse una volta conscio e coadiuvante Giacomo Leopardi all'amico indivisibile di lui A. Ranieri, seguitasse a concedere i suoi amplessi a nuovi favoriti.

***

Il poeta, dopo di avor solennemente dichiarato:

> Or quell' Aspasia é morta
> che tanto amai. Giace per sempre, oggetto
> della mia cura un dì;

crede di poter impunemente soggiungere:

> Tu vivi
> bella non solo ancor, ma bella tanto,
> al parer mio, che tutte l'altre avanzi.

È la stessa antitesi, sono le stesse immagini che già qualche anno prima aveva disegnate l'adolescente Teofilo Gautier (1) in una sua elegia tutt'altro che sobria e perfetta:

> Elle est morte pour moi, dans sa tombe glacée
> comme si le trépas l'avait déjà placée;
> elle vit cependant, ange exilé des cieux,
> vrai rêve de poète, étrange et gracieux;
> c'est bien elle toujours, elle que j'ai connu....

---

(1) T. GAUTIER. *Poésies complètes*. T. 1°, Paris, Charpentier, pag. 50.

E a chi non fosse contento di quelle strane coincidenze, non resterebbe che sfogliare *Mademoiselle de Maupin;* (1) vi troverebbe, sia pure con maggiore abbondanza di frange e brutalità di particolari, una teoria d'amore assai vicina nel suo schema a quella che il Leopardi espone nell'Aspasia. E dove il Leopardi canterà:

> Vagheggia
> il piagato mortal quindi la figlia
> della sua mente, l'amorosa idea,
> che gran parte d'Olimpo in sè racchiude,
> tutta al volto, ai costumi, alla favella,
> pari alla donna che il rapito amante
> vagheggiare ed amar confuso estima.
> Or questa egli non già, ma quella, ancora
> nei corporali amplessi, inchina ed ama

il Gautier, che predilige l'espressione paradossale, parlando dei rapporti fra due persone di sesso diverso, non solo dice: *c'est l'idée d'une autre femme que l'on embrasse dans sa personne;* ovvero: *on peut coucher dix ans avec une femme sans l'avoir jamais connue;* ma a proposito degli istanti fuggevoli in cui l'uomo sembra abbandonarsi all'amore, precisa: *il a, en ce moment, rendez-vous avec une chimère que vous rendez palpable, et dont vous jouez le rôle*; e in via generale, definisce: *bien des femmes ont profité de l'amour qu'inspiraient des déesses, et une réalité assez vulgaire a souvent servi de socle à l'idole idéale.*

> Or questa egli non già, ma quella, ancora
> nei corporali amplessi inchina ed ama.

***

E, dopo di ciò, se la noia non ci fa paura, prendiamo pure nelle mani lo zibaldone indigesto che Henry Beyle intitolò: *De l'amour*, e in cui pretese spiegare *simplement, raisonnablement, mathématiquement,* la passione dell'amore; troveremo una teoria della cristallizzazione in cui sembra che egli tenti con undici o dodici anni di anticipo di esporre in termini pedanteschi la concezione leopardiana. Ciò che per lui distingue l'amore dalle altre passioni è proprio questo: che, mentre nelle altre passioni (2) *les désirs doivent s'accommoder aux froides réalités*; *ici ce sont les réalités qui s'empressent de se modeler sur les désirs.* Il fatto che gli suggerisce l'immagine e il titolo della sua teoria dell'amore è da lui indicato così: *Aux mines de sel de Saltzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver*; *deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes*: *les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité*

---

(1) T. Gautier. *Mademoiselle de Maupin.* Paris, Charpentier, pp. 109-111.

(2) Stendhal (Henry Beyle). *De l'amour*, Paris, Calmann-Levy, p. 24.

de diamants mobiles et éblouissants; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif (1). *On ne peut plus reconnaître le rameau primitif,* questo è il punto importante. Difatti la cristallizzazione è definita proprio *come une certaine fièvre d'imagination, laquelle rend méconnaissable un objet souvent assez ordinaire, et en fait un être à part* (2). Una persona che la ha subita, ogni volta che si incontrerà coll'oggetto amato, *jouira, non de ce qu'il est en effet, mais de cette image délicieuse qu'elle se sera créée* (3).

Ma all'orecchio del Leopardi non era certo giunta l'eco nè delle rime giovanili, nè del romanzo, allora, credo, in via di composizione, di T. Gautier, nè delle escogitazioni psicologiche di Stendhal.

Come probabilmente il Bouilhet, nel comporre quei versi concettosi che Guy de Maupassant amava tanto ripetere:

> Tu n'as jamais été, dans tes jours les plus rares
> qu'un banal instrument sous mon archet vainqueur,
> et, comme un air qui sonne au bois creux des guitares,
> j'ai fait chanter mon âme au vide de ton cœur (4)

non ricordava nemmeno che fosse stata composta l'*Aspasia.*

Non si può invece negare che in questa lirica ci siano molti evidenti e quasi dichiarati ricordi platonici. G. Leopardi aveva lungamente letto e annotato i dialoghi di Platone.

L'idea amorosa che gran parte d'Olimpo in sè racchiude, l'amore inteso come iniziazione e mistero, la rivelazione della divinità mediante la bellezza, e perfino la servitù all'oggetto amato sono giri di frase e d'idee che richiamano gli scritti platonici e particolarmente il *Fedro.* Forse si potrebbe senza esitazioni affermare che appunto dal *Fedro* G. Leopardi trasse tutti gli spunti platonici della sua poesia. Dal *Fedro* i motivi delle ultime strofe della canzone *Alla sua donna,* quando Platone fece il suo primo ingresso nella poesia leopardiana, poichè del *Fedro* è quella repulsione fra l'alta specie e il secol tetro e l'aer nefando, del *Fedro,* nonostante lo scambio fra idea e anima, quella eterna idea cui di sensibil

---

(1) Op. cit., p. 5.

(2) Op. cit., p. 31.

(3) Op. cit., p. 17. Forse nelle pagine di Stendhal parecchi versi leopardiani potrebbero trovare qualche commento non incongruo. P. es. quando Leopardi (*Il pensiero dominante* p. 180 e seg.) esclama: Che intollerabil noia gli ozi e i commerci usati etc., possiamo ricordare che Stendhal dice dell'innamorato: *il veut se rabattre sur les autres plaisirs de la vie, il les trouve anéantis;* e quando nell'*Aspasia* (V. 10 e seg.) dichiara: e mai non sento mover profumo di fiorita piaggia etc., Stendhal spiega (p. 28): *La vue de tout ce qui est extrêmement beau, dans la nature et dans les arts, rappelle le souvenir de ce qu'on aime avec la rapidité de l'éclair;* anche la celebre affermazione (*Aspasia* V. 34-36): simile effetto fan la bellezza e i musicali accordi, trova un riscontro preciso (p. 32): *Je viens d'éprouver ce soir que la musique, quand elle est parfaite, met le coeur exactement dans la même situation où il se trouve quand il jouit de la présence de ce qu'il aime, c'est à dire qu'elle donne le bonheur le plus vif qui existe sur cette terre.* Si potrebbe continuare.

(4) L. Bouilhet. *Dernières chansons,* Paris 1872: Vers à une femme.

forma sdegni l'eterno senno esser vestita. Dal Fedro sono tratti parecchi spunti del *pensiero dominante*: l'altra luce che l'usata, il paradiso a cui sembra innalzare lo stupendo incanto dell'amore e via dicendo.

Sono quasi citazioni, ma false citazioni.

G. Leopardi cita frasi e pensieri platonici con intendimenti antiplatonici. L'eros, il pensiero dominante che per Platone è il grande rivelatore della verità, per G. Leopardi è sogno e palese errore. Passando dalle cose alle idee, Platone va dal sogno alla realtà, Leopardi dalla realtà al sogno. L'idea che per Platone è superiore alla mente individuale e indipendente da essa, per Leopardi è prodotto della fantasia (figlia della sua mente, l'amorosa idea). L'elisio rivelato dalla bellezza, che per Platone è la verità suprema, per Leopardi è il supremo inganno.

L'antitesi non potrebbe essere più recisa.

Da un lato: il quadrato eupatrida ateniese foggiato per la lotta e per l'azione — le cose sono per lui troppo fragili e inconsistenti ed egli, volendo assicurare alla sua opera un fondamento e una resistenza infrangibile, cerca le idee perchè sono più solide dellec ose comuni, perchè non si piegano e si sgretolano come quelle nella stretta delle sue mani robuste.

Dall'altro: il gracile e sensibile contino marchigiano, nato per il sogno, inetto all'azione — le cose sono per lui troppo dure, troppo irte di punte che fanno sanguinare e dolere la sua epidermide delicata; ed egli, sapendosi impotente a piegarle ai suoi desiderî, rifugge dalla realtà nell'idea perchè l'idea è staccata dall'azione, l'idea è figlia della sua mente e docile ai suoi desideri — l'idea è il sogno, magari il palese errore, ma non è la realtà.

G. Leopardi si è avvicinato a Platone con la curiosità dell'intelligenza, non con l'abbandono del cuore; gli ha chiesto parole e immagini per il suo lessico poetico, non ispirazione per la sua poesia.

Ma chiudiamo la lunga parentesi che abbiamo imprudentemente aperta prima di iniziare l'esame della lirica.

Probabilmente chi istituisse una indagine più accurata o la estendesse a zone letterarie più larghe, potrebbe moltiplicare a piacere gli accostamenti e le somiglianze. Ma sarebbero sempre divagazioni oziose e perniciose.

Il confronto isola gli elementi poetici sui quali si esercita e li abbassa a motivi letterari. Ma la teoria dell'amore nell'*Aspasia* non è un espediente rettorico escogitato dal poeta per ornamento del suo discorso o magari per lo scopo pratico di esautorare Aspasia, ma qualche cosa di più profondo. Nei bei *vers à une femme* di Louis Hyacinthe Bouilhet il motivo letterario è tutto, nell'*Aspasia* è nulla, perchè quella teoria è in un certo senso l'anima stessa del Leopardi che reagisce a quell'individuo estraneo che si chiama Aspasia nei modi che le sono consueti e reagisce invano. Se nella parte, diciamo così, teorica dell'*Aspasia* noi volessimo vedere il prodotto di una trovata estemporanea o meditata e non la ingenua espressione di

una connaturata visione di vita, potremmo certo staccarla dall'anima del Leopardi in cui si produsse e considerarla per sè, ma negheremmo preventivamente l'esistenza della poesia.

Lasciamo dunque le teorie e torniamo ad Aspasia.

***

Il poeta attesta solennemente che essa nel suo animo non vive più, e, se vi torna qualche volta, torna alla sola memoria, non all'affetto e al desiderio. Principio e occasione della lirica è proprio la notazione secca, voluntamente fredda di questi ritorni casuali:

> Torna dinanzi al mio pensier talora
> il tuo sembiante, Aspasia.

È il fatto nudo, indifferente, privo di concomitanza sentimentale. Il poeta si limita a registrarlo, ma, per averlo registrato, si trova indotto a integrarne la notazione, a determinarlo nelle modalità e nelle circostanze in cui si produce. Aspasia, anzi il sembiante di Aspasia, torna talora al suo pensiero — come? perchè? Perchè quel sembiante traluce come un lampo in altri volti, perchè al cospetto di certi spettacoli della natura esso risorge nell'anima come una visione:

> O fuggitivo
> per abitati lochi a me lampeggia
> in altri volti; o per deserti campi,
> al dì sereno, alle tacenti stelle
> da soave armonia quasi ridesta,
> nell'alma a sgomentarsi ancor vicina
> quella celeste vision risorge....

Dunque il ricordo di Aspasia lo insegue nella compagnia e nella solitudine. Quella particella limitativa, *talora*, nel dar conto dell'essere suo trasforma e approfondisce il suo significato. Il ricordo per determinarsi è costretto a passare dalla regione fredda della memoria nella zona infocata della passione, ad abbandonare la sua esistenza di ricordo e ridiventare attualità — non più sembiante che torna al pensiero, ma visione che risorge nell'anima. Sono gli affetti, che contrariamente a quanto il poeta crede e vuole, si risvegliano e più acquistano d'intensità quanto più il ricordo vuole acquistare di precisione. Le parole vengon sempre più calde e impetuose, sempre più impregnate di quegli affetti che non dovrebbero più esistere. Già quel sembiante che per abitati lochi lampeggia fuggitivo in altri volti ha in sè, pel modo e pei termini in cui si presenta, qualche cosa che lo fa uscire dal quadro indifferente della notazione iniziale. Ma quando, seguendo il capriccio e il filo della memoria, il poeta si riporta con la mente per deserti campi al dì sereno, alle tacenti stelle, ecco che la sua anima si sente un'altra volta vicina a uno sgomento che essa conosce e noi ignoriamo ancora, e che in lei, quasi ridesta da un'armonia soave, risorge una superba visione. Il ritmo e il respiro restano, nell'im-

pressione di questa resurrezione, sospesi. La visione, la cui superbia comincia a spiegare lo sgomento annunciato poco prima, si protende e si appoggia sopra una qualifica ancor necessaria e non espressa, e che, troppo potente per accomodarsi nella comune posizione di un aggettivo, scoppia in un'esclamazione torbida, che è insieme ammirazione e imprecazione e che illumina le oscure parole che la precedono e preannuncia tutta la lirica che la segue.

Quanto adorata, o numi, e quale un giorno
mia delizia ed erinni!

Non estinti e non domi, gli affetti hanno già ripreso sul poeta che non se ne accorge il loro dominio incontrastato; e quando, chiusa la breve parentesi di questa esclamazione, egli cerca completare l'elenco delle circostanze in cui il ricordo gli torna al pensiero, le parole gli si sono già completamente trasformate nelle mani e non hanno più nulla di comune con l'intenzione da cui son mosse. « E mai non sento ...» prosegue il poeta, quasi a prolungare per una via nuova l'enumerazione che sembrava chiusa nei brevi confini di un'alternativa: *o — o*, ma c' è qualche cosa di più forte di lui, che gli impedisce di limitarsi alla integrazione di quell'elenco: è la stessa .persona di Aspasia che sull'onda dei profumi di primavera ritorna ad affermare la sua signoria. Ritorna non come ricordo indifferente alla memoria, ma come palpitante realtà ai sensi e al cuore del poeta. È lei, individuata e vivente con la sua bellezza e la sua civetteria, e che lo soggioga con la sua civetteria forse ancor più che con la sua bellezza. È lei che egli ha adorata come delizia e maledetta come erinni. Assumendo i contorni di lei, la poesia domina quel senso di sgomento che la faceva tremare prima della sua apparizione, e si arresta, nitida e ferma, in un quadro, di cui l'arcana voluttà che lo circonfonde e lo sostiene, non turba la resistente serenità. E, quando, dopo il ricordo di quel seno ascoso e desiato che chiude l'evocazione della donna ma non chiude il verso, bruscamente, repentinamente incontriamo:

apparve
novo ciel, nova terra e quasi un raggio
divino al pensier mio;

noi sentiamo senza esitazione che il quadro solo con quel lineamento può dirsi compiuto, perchè quella subitanea apparizione di divinità è la conseguenza immediata e fatale della presenza di quella donna. Fin gli attributi più specificamente terreni: la voluttà che si sprigiona dalle forme di lei, il seno sottratto dalle vesti all'impotente desiderio del poeta, i baci rumorosamente scoccati sulle curve labbra dei bimbi non per affetto materno, ma per riflessione di civetteria, contribuiscono a trasformare, senza arbitrio e quasi per una interna necessità, questa consumata civetta in dischiuditrice di nuovi mondi e nuovi cieli, in iniziatrice di misteri divini.

Conseguenza immediata ma non unica. Infatti questa rivelazione di divinità è la causa e la giustificazione innanzi agli occhi del poeta di un altro fatto — del fatto che si lasciò infiggere da Aspasia lo strale nel fianco. « Così, » dice egli con un trapasso di natura e di forza dissimulata:

> Così nel fianco
> non punto inerme a viva forza impresse
> il tuo braccio lo stral, che poscia fitto
> ululando portai finch'a quel giorno
> si fu due volte ricondotto il sole.

La delizia e le erinni, che avevano annunciata l'immagine di Aspasia, si ritrovano nella adorazione e nella imprecazione finale. Quell'antitesi, che pareva ed era conciliata ed obbliata nella creazione vivente della figura di Aspasia, riprende il sopravvento e si dimostra come la causa segreta e l'effetto necessario di questa. Col suo riaffermarsi la evocazione, da cui il poeta è stato mal suo grado sopraffatto, è definitivamente compiuta.

L'apparizione di Aspasia, che emerge con prepotenza dallo sviluppo fortuito rispetto alle intenzioni e allo schema logico della poesia, è certo arbitraria. La sua necessità è nell'impeto della passione che contrasta con le risoluzioni della volontà e con le esigenze della logica e che proprio da questo contrasto trae la sua forza lirica. Aspasia che nella prima notazione non è che estrinseco sembiante, ricordo di ciò che più non esiste, appena il poeta cerca di fissare le occasioni della sua reminiscenza, comincia ad animarsi e diviene volto che lampeggia in altri volti, superba visione; finchè, quando nella enumerazione di quelle circostanze giunge il profumo di primavera, essa assume aspetto concreto con carne e con ossa e rivive di vita piena nel cuore di lui, e perciò dinanzi ai nostri occhi, risvegliando in tutta la loro forza antica la trepida ammirazione e il lungo ululo di dolore di un tempo. È lei, e non altra e non altro, che ha dischiuso un nuovo mondo agli occhi del poeta; è lei, e non altra e non altro, che col suo braccio gli ha fitto lo strale nel fianco.

Questi nella loro cruda precisione i dati che il poeta deve mal suo grado accettare. Ed egli li respinge e li confina sul passato, ma non li nega. Riprende la lirica ripetendosi, ma la realtà emerge più netta dalla ripetizione delle parole.

> Raggio divino al mio pensiero apparve,
> donna, la tua beltà.

È caduto quel dubitativo *quasi* che c'era prima; è scomparso il trapasso del *nuovo cielo* e della *nuova terra* — resta solo l'apparizione del raggio divino. È la realtà che il poeta vuole non dissimulare o attenuare, ma spiegare.

Per spiegarla egli la stacca dalla sua persona e la proietta nel campo impersonale dell'astrazione. Nella teoria generale che egli formula e svi-

luppa non si parla più di Aspasia e di lui, esseri concreti, ma solo di esseri astratti — della donna e del piagato, o, se meglio piace, del rapito mortal. In costui c'è lo scambio di due oggetti: della donna e dell'idea, della donna amata e dell'idea amorosa — scambio che il poeta afferma che possa avvenire e avvenga per l'efficacia della musica o della bellezza.

Simile effetto
fan la bellezza e i musicali accordi.

Simile effetto — ma quale? — fanno precipitar l'idea nella fantasia in modo che assuma lineamenti simili a quella della donna; ovvero trasfigurano la donna in modo da imprimerle la forma dell'idea? Non sappiamo, perchè, in fondo, nel porgerci questa apparente spiegazione, il poeta confonde e non spiega. Ad alcuno è sembrato che qui la poesia cada alcun poco per eccesso di ragionamento. Ma vero è il contrario: la poesia qui cade perchè s'affida a un ragionamento che è tale in apparenza, ma non in realtà. Fra la intuizione lirica e il discorso logico non vi è, nè vi può essere nesso necessario — di tale umile verità l'*Aspasia* è una prova e un esempio insigne —; ma in questo punto la lirica dovrebbe trarre il suo impeto proprio dal ragionamento e cade proprio perchè cade il ragionamento su cui si regge. Però a chi ben guardi questa, che per sè presa è una deficienza, nell'economia generale della poesia acquista una funzione essenziale. C'è un concetto che manca di evidenza e di precisione; c'è un'immagine che manca di contorni netti, che, anzi, in una confusione di lineamenti non necessari, ma casuali, affoga e svanisce. Possiamo dire di più: c'è il fatto bruto della confusione e dell'imprecisione prodotto da un eccitamento che non riesce ad articolarsi in ragionamento, nè ad affermarsi in un'immagine — documento di un torbido fenomeno psicologico che non affiora nell'orizzonte sereno dell'arte.

Ciò è vero. Ma il poeta poteva contentarsi di quell'apparenza di ragionamento proprio perchè si trovava in uno di quei punti morti, nei quali la logica della sua passione non si fermava e non aveva ragione d'insistere. Importava solo fissare, cioè credere e far credere, che lo scambio erroneo era avvenuto. Se la passione del poeta si fosse potuta arrestare per ricercare di quello scambio la possibilità e le cause, forse sarebbe riuscita a trar fuori dall'attuale evanescenza un ragionamento fermo e preciso, ma sarebbe svanita essa stessa, perchè la passione che si ferma nell'indagine, e specialmente in un'indagine che ha per obbietto di dichiarare l'inesistenza dei suoi motivi, finisce di esser passione. Ad ogni modo l'espressione, in cui quel ragionamento avesse trovato forma, per il semplice fatto di riuscir lucida e coerente avrebbe attratto su di sè l'accento della lirica e turbatone l'economia.

Il poeta aveva bisogno di constatare un fatto e non di altro. Infatti appena, con un giuoco di parole, è riuscito a sbrigarsi di quella constatazione e a fissare innanzi ai propri occhi il fatto dello scambio, ogni ombra e ogni confusione svanisce.

Alfin l'errore e gli scambiati oggetti
conoscendo, s'adira.

Ecco che il ritmo delle sue idee e delle sue emozioni torna ad essere scandito secondo un ritmo netto e sicuro Ecco che quella temporanea confusione di stile e di pensiero mette in più lucida evidenza la constatazione cui dà luogo e per cui esiste. Direi quasi che, se la poesia non subisse per un momento quella specie di pausa, l'accento della lirica non sarebbe respinto con tanta energia su queste parole. E su queste parole l'accento della lirica deve posare perchè nel voluto, nell'ostinato riconoscimento dell'errore è tutta la forza di essa.

Da questo punto non più incertezze di stile, non più confusioni. In quel trapasso incerto la lirica è riuscita ad afferrare con un colpo di forza ed a piegare ai suoi fini il ragionamento; ed ora lirica e ragionamento procedono diritti e serrati insieme, senza discordie, senza abbandoni, senza soste.

Teoremi generici astrattamente formulati si addensano l'uno sull'altro, ma senza fiaccare la fermezza dell'impeto lirico, e senza togliere evidenza alla intuizione. La passione del cuore non svapora in situazioni astratte o impersonali, ma produce quelle formule e vi si dilata quasi per eccesso di violenza.

Il poeta per convincersi che quell'amore per Aspasia, che ancora lo domina fin nelle fibre più segrete, non esiste più, cerca con uno sforzo di sofistica sentimentale di negare col ragionamento ciò che esiste nella realtà. E non sente che la spiegazione non annulla, ma esaspera la passione che vuol spiegare; non vede o non vuol vedere che il fulcro che sostiene tutta quella macchina logica, il centro a cui tutti i suoi sentimenti sono diretti, la sorgente di calore che riscalda e fa vibrare tutte le sue parole è sempre Aspasia e la sua passione per Aspasia — quella passione che contro la sua volontà più assume forza e rilievo quanto più largo è il cerchio di cose e di idee che investe, quanto più generale è il significato che acquista. Se la conoscenza di quelle leggi generali che egli delinea avesse potuto togliere il turbamento del suo cuore, gli avrebbe anche tolto ogni motivo e ogni pretesto a scrivere questa lirica.

***

Intanto egli vuole adergersi di tutta la sua persona per reclamare a sè, solo a sè stesso la colpa del male che ha sofferto. La donna, checchè dica o imprechi l'amante nell'accecamento della passione, non ha colpa perchè è insuscettibile di responsabilità.

E spesso incolpa
la donna a torto.

Questa breve parola *a torto* isolata fra due pause, e perciò messa in evidenza singolare, è il centro dell'intera strofa. I versi che precedono

non hanno altra funzione che di prepararla; i versi che seguono non hanno altra funzione che di metterla in valore giustificandola. *A torto*, perchè la donna col suo ingegno può solo raramente attingere quell'immagine eccelsa che di essa si crea l'uomo; *a torto*, perchè la donna non pensa, e anche se pensasse, con la sua fronte troppo angusta per concetti così vasti, non sarebbe in grado di comprendere ciò che la sua bellezza ispira all'amante generoso; *a torto* perchè la colpa è solo dell'uomo, il quale al vivo sfolgorìo degli sguardi femminili alimenta speranze irragionevoli e affaccia pretese ingiustificate. Con qual diritto dalla donna che è in tutto inferiore all'uomo, che dell'uomo ha sortito non solo membra più molli, ma anche mente men capace e forte, noi pretendiamo sensi profondi, sconosciuti e più che virili?

Nel fatto dell'innamoramento la donna non ha parte, e non esiste, perche l'amore non è altro che un atto solitario, che un inganno che l'uomo tende a sè stesso.

*
* *

Sembra che il poeta abbia cessato di volgere la parola ad Aspasia e si sia rifugiato nelle teorie generali, perchè solo nella fredda enunciazione di quei teoremi impersonali, solo in quelle sue deduzioni e constatazioni implacabili e tranquille, cioè solo in assenza di Aspasia il suo disprezzo poteva raggiungere il colmo della violenza.

Quando la persona di Aspasia gli torna davanti agli occhi ed egli torna a rivolgerle il discorso, le parole gli si inteneriscono contro volontà sulle labbra. La semplice presenza di Aspasia basta a convertire inavvertitamente il suo disprezzo in accorato rimpianto. Sembra che, rivedendola innanzi alla fantasia così bella e seducente, il poeta non possa tenersi dal pensare: oh se avesse potuto immaginare ciò che mi ispirò, se potesse sapere l'amore smisurato, gli affanni intensi, i moti indicibili e i deliri che mise nel mio cuore! E sembra che il rimpianto per ciò che poteva essere e non fu si faccia sentire nel nuovo calore dell'espressione.

Ma è rimpianto a cui non può abbandonarsi; la macchina è montata e l'applicazione del teorema generale al caso concreto deve seguire automaticamente.

> nè verrà tempo alcuno
> che tu l'intenda.

Aspasia non ha mai inteso, non intende e per sua incapacità non potrà intender mai gli effetti della sua bellezza, come l'esecutore di musici concenti ignora gli effetti che le melodie che egli realizza producono sull'ascoltatore. Del resto non l'Aspasia che vive produsse quegli effetti, ma un'altra Aspasia che è morta e che non era figlia di questo mondo, ma del desiderio e della fantasia del poeta.

L'Aspasia che vive è bella sempre, ma non amata più, anzi non stata amata mai. L'ardor che da te nacque è spento, dice il poeta — poco

esattamente, stando alle affermazioni che seguono, perchè quell'ardore non fu mai vivo, se egli effettivamente non adorò lei, ma quella divina idea che aveva esistenza ed ora ha sepolcro solo nel suo cuore. Non arse per lei e nemmeno fu da lei ingannato — ingannato non già —, ma sedotto dalle proprie illusioni. Egli fin da principio conosceva chi ella fosse e quali fossero le sue arti e le sue frodi. Conosceva perfino che non ella era il vero oggetto del suo amore. Aspasia era il sostegno del suo sogno, non altro; ed egli non lei amava, ma il sogno reso visibile nella persona di lei; giacchè, come il sembiante di Aspasia ora gli lampeggia in altri volti, così per una dolce somiglianza egli vedeva allora rilucere nel suo volto il volto della propria idea.

Solo dopo di averle così negata ogni efficacia, dopo di averne contestata perfino l'esistenza, il poeta può permettere ad Aspasia di vantarsi e di narrare i suoi trionfi. E solo dopo di aver ridotta la sua sconfitta a un incidente della sua vita intima, può finalmente lasciar esplodere l'immagine che da tanto tempo gli pesava sul cuore, e che egli inutilmente cercava di scacciar dalla mente — ardo in ridirlo di sdegno e di rossor — un'immagine che fa riscontro a quella meravigliosa di Aspasia e che è l'immagine sua di fronte ad Aspasia. Aspasia, dotta allettatrice, sprezzante dei desiderii che provoca con arte disinvolta e consumata, scocca baci sulle curve labbra dei suoi bambini e li stringe al seno ascoso e desiato; il poeta timido, tremante, che, oramai fuori di sè, privo oramai di ogni dominio su se stesso, spia sommessamente ogni voglia ogni parola ogni atto di lei, che impallidisce ai suoi fastidi superbi, che brilla in volto ogni volta che crede scorgere un cenno cortese, che ad ogni sguardo muta di colore e di atteggiamento.

Il poeta non può reggere a questa evocazione e la tronca bruscamente con un richiamo energico alla realtà, a quella per lo meno che egli vorrebbe che fosse realtà.

Cadde l'incanto
e spezzato con esso, a terra sparso
il giogo: onde m'allegro...

Triste allegria: egli sa che

se d'affetti
orba la vita e di gentili errori
è notte senza stelle a mezzo il verno;

sa che quel vaneggiamento a cui ha posto o ha voluto por fine era la sua stessa esistenza, ma ha deliberato di contentarsi; ma vuol credere che nella neghittosità, nella immobilità, in cui si traduce il suo distacco dalle cose e dall'azione, ha ritrovato il dominio di se stesso e la calma.

Già del fato mortale a me bastante
e conforto e vendetta è che sull'erba
qui neghittoso immobile giacendo
il mar, la terra, il ciel miro e sorrido.

Sembra che egli guardi il mare, la terra, il cielo, cioè la natura, con gli stessi occhi con cui guarda Aspasia dopo che l'incanto è caduto. Forse anche quel mare, quella terra, quel cielo gli appaiono belli solo per i sogni di cui li ha vestiti; forse anche il loro incanto gli appare come un inganno — un inganno che egli può annullare o ha già annullato, sollevando a un significato cosmico le vicende della sua vita amorosa; forse egli vuole attestare la sua tranquilla superiorità sulla natura e sul fato nello strano sorriso col quale la lirica si conclude e che non è senza mistero. Sorriso contraddittorio, come contraddittoria è questa lirica, in cui la debolezza del ragionamento contribuisce così validamente a porre in rilievo la potenza dell'arte. È un sorriso in cui egli vuol mettere la superbia del trionfo, e che non esprime se non la malinconia della sconfitta; è una lirica che vuol cantare la morte di Aspasia e non riesce se non a provarne la sopravvivenza e a documentarne gli effetti.

Se vive con tanta evidenza nella fantasia del poeta, se aderisce così tenacemente a tutti i suoi ricordi, se è ancora così potente e prepotente da irrompere dalla scorza delle più indifferenti notazioni per riaffermare il proprio dominio in tutte le gocce del suo sangue, nel fremito di tutte le sue fibre, se ha infine potuto fargli scrivere questa lirica, Aspasia non è morta. Essa vive ed è vissuta come donna e non come sogno o come idea. Il braccio di quella donna e non una sua illusione gli ha infisso nel fianco lo strale che lo ha fatto ululare; la palpabile la inconfondibile la individuata immagine di quella donna è ora impressa in tutta la lirica. Il poeta vuol dissipare la realtà nel sogno; ma la realtà si riafferma negli stessi sforzi che egli fa per annullarla; egli vuole ermeticamente rinchiudere la storia del suo amore nei confini inviolabili del proprio individuo, ma in ogni suo accento deve confessare che quei confini sono stati violati, che un altro essere di carne e d'ossa, che non è figlio della sua mente, che non è opera della sua fantasia, è entrato nella sua vita e l'ha turbata. Egli non tendeva un inganno a se stesso il giorno in cui s'innamorava, ma si sforza d'ingannarsi oggi per convincersi di non essere innamorato. Pure questo inganno in cui vuole illudersi non è un espediente arbitrario escogitato per addormentare il suo dolore; la teoria che fa dell'amore un fenomeno solitario, per cui l'individuo senza uscire dai suoi confini, senza entrare in effettivo rapporto con un altro essere, s'incanta delira e soffre d'amore solo per il parto della sua fantasia, non è una teoria cui il poeta sia ricorso per l'occasione, ma è la sua propria teoria, la sua propria esperienza, il suo proprio e spontaneo modo di considerare la vita e l'amore. Di guisa che la disfatta di questa teoria, e cioè la necessità in cui egli si trova, e non vuol riconoscere, che esiste un altro individuo che è fuori della sfera della sua mente, che è fuori della sfera dei suoi sogni e ciò non ostante ha potuto agire su di lui, ha potuto diventare la sua gioia e il suo tormento, è la disfatta del poeta di fronte ad Aspasia trionfatrice. Questa lirica è il documento artistico della sua disfatta.

A. A. Zottoli

VERSIONI DAL PROVENZALE ANTICO

I.

DI BERTRAN DE BORN (?)

Ben mi piace lo tempo del pascore
che fa le verdi foglie e' fior venire,
e il canto delli augei pien di dolzore
assai mi piace nel boschetto odire;
ma più mi piace veder per li prati
alzar le tende e i stendardi piantare,
e per li campi cavalieri andare,
tutti in ischiera, su cavalli armati;

e piacemi allorché li corridori
fanno fuggir con lor cose le genti;
e piacemi se veggo inseguitori
molti et armati a tumulto vegnenti;
et ho allegrezza assai grande mirando
forti castelli assaltati, e crollare
muri abbattuti, e le schiere ristare
presso le fosse, steccati inalzando.

Anche mi piace quel sir valoroso,
allor che primo ad assalir s'avanza
sul suo cavallo e non è timoroso,
sì che desta ne' suoi forte esultanza;
e quand'egli entra in campo ognun lo deve
seguire tosto molto lietamente,
poi che nessuno può dirsi valente
se non dà molti colpi e non riceve.

E lancie e spade vedremo calare
sovr'elmi e scudi a rovina, e vassalli
ferirsi della zuffa al cominciare,
e dei caduti fuggire i cavalli;
e quando stretta sarà la battaglia,
null'uom gagliardo ad altro avrà la mente
che a mozzar teste e braccia arditamente,
però che un morto me' che un vinto vaglia.

Io vi dico che tanto a me non giova
né manicar né bever né dormire,
quanto l'udir dalle due parti a prova
gridare « avanti! » e cavalli annitrire
sciolti pel bosco, et uomini clamare
« aiuta aiuta! », e sotto le percosse
veder piccoli e grandi nelle fosse
col corpo rotto giù precipitare.

II.

DELLA CONTESSA DI DIA

Io vivo in grave e doloroso stato
per un bel cavalier ch'ho conosciuto,
e voglio che da tutti sia saputo
come sopra ogni termine l'ho amato.

Or m'avvedo che sonomi ingannata
che non volli donargli lo mi' amore;
onde mi trovo in angoscioso errore,
la notte e 'l dì, vestita e dispogliata.

Tutta una sera io lo vorrei tenere
fra le mie braccia nude il fino amato;
ché certo ei si direbbe avventurato
solo che a lui facessi da origliere.

Ahimè che di lui sentomi invaghita
più che Florio non fu di Biancofiore,
e dareigli il mio corpo et il mi' amore
e il mio senno e i miei occhi e la mia vita.

Bell'amico avvenente e valoroso,
quando sarà ch'io vi tenga in balìa?
e una sera a giacer con voi mi stia
e possa darvi un mio bacio amoroso?

Sappiate che averei forte desio
d'avervi meco al luogo del marito,
sol che prima si fosse statuito
di far tutto che fosse a piacer mio.

III.

DI GIRAUT DE BORNEILL

— Signor, lume di vera chiaritate,
Dio glorioso e forte, io prego siate
al mio compagno di fedele aiuto,
ch'io più no 'l vidi da che l'aere è muto;
e tra poco vien l'alba.

Bel compagno, dormite o pur vegliate?
Or via, soavemente vi destate!
In oriente l'astro ho già veduto
che adduce il giorno e ben l'ho conosciuto;
e tra poco vien l'alba.

Bel compagno, io vi chiamo col cantare:
non dormite! l'uccello odo trillare
che va cercando il dì pel bosco ombroso,
e temo non sorprendavi il geloso;
e tra poco vien l'alba.

Bel compagno, vogliatevi affacciare
al verone, e le stelle interrogare.
Vedrete s'io vi tenni il ver nascoso:
il tardar vi potrebbe esser doglioso;
e tra poco vien l'alba.

Bel compagno, da quando vi lasciai,
occhio non chiusi e a ginocchion restai
e Iddio pregai, figliolo di Maria,
che vi renda a mia fida compagnia;
e tra poco vien l'alba.

Bel compagno, a voler vostro vegliai,
ché mi pregaste non dormissi mai,
per tutta notte, e veglio tuttavia.
Or pare che il mio appel grave vi sia;
e tra poco vien l'alba.

— Dolce compagno, io sono in tal soggiorno
che non vorrei mai fosse alba né giorno,
ché la più bella donna di natura
tengo in braccio, e però non prendo cura
di geloso né d'alba.

DIEGO VALERI trad.

UN POEMA TRAGICO NEOELLENICO

DI DIONISIO SOLOMOS

Nel 1921 i Greci hanno celebrato tra il fragor dei cannoni il centenario della proclamazione della loro indipendenza. Il 5 marzo 1821, Germano, metropolita di Patrasso, inalberava il vessillo della rivoluzione ellenica, e la Grecia schiava, immiserita, priva di armi e di appoggio politico si lanciava nell'agone. Come l'antico Tirteo, Rhigas Fereos lanciava i suoi marziali appelli poetici, i suoi canti di riscossa: *Sorgete, o figli dell'Ellade.* E nel momento più tragico dell'impari lotta, un giovane poeta dell'isola di Zante, Dionisio Solomos, vibrante di amor patrio, di odio contro la barbarie islamica, di sdegno contro l'Europa impassibile del martirio della Grecia, lasciava sgorgare, più dal cuore che dalla penna, l'inno maestoso alla libertà. La libertà incatenata, strappate le catene, ramingava nel mondo, ricordando con le lagrime agli occhi la gloria passata.

L'*Inno alla libertà* rese famoso il nome del giovane poeta. Esso incarnava le aspirazioni, i sentimenti della Grecia. Una delle sue strofe, la seconda, suona sulle labbra elleniche come il clangore di tromba guerriera (1).

Dionisio Solomos, nato nell'isola di Zante nel 1798, appartiene anche all'Italia per sangue, per educazione, per coltura letteraria (2). Egli è l'emulo del Foscolo, il cui elogio funebre recitò nella chiesa parrocchiale

---

(1) Di quest'inno abbiamo in Italia le versioni del Volterra, Salvatore Muzzi, De Nobili, Grassetti, Pirro Aporti, Barone, Arturo Giordano. Una mirabile versione omoritmica delle sue prime sedici strofe è stata inserita dal prof. Francesco De Simone Brower nella « *Nuova Coltura* », Napoli, 1921, I, pp. 79-86. Il De Simone vi ha aggiunto uno schizzo storico letterario dell'inno, e uno studio sulle caratteristiche della poesia del Solomos.

(2) La più completa biografia del Solomos è quella data alla luce da Kostis Palamas, uno dei più delicati poeti della Grecia moderna, nella raccolta completa delle sue opere: Ἅπαντα τὰ εὑρισκόμενα μετὰ προλόγου περὶ τοῦ βίου καὶ τῶν ἔργων τοῦ ποιητοῦ ὑπὸ Κωστῆ Παλαμᾶ. Atene, 1921, pp. V - LXII. Nell'aprile del corrente anno, Maurizio Pernot, il continuatore degli studi neo-ellenici di Emilio Legrand, nella sala Richelieu dell'Università di Parigi, ha tenuto una conferenza sulla poesia del Palamas, che a suo parere si è svolta sotto l'influenza della poesia victor-hughiana. Il Palamas era presente e vi fu molto festeggiato. Il Pernot è il fondatore dell' *Istituto neo-ellenico*, una iniziativa che manca all'Italia, nonostante la nostra vicinanza con la Grecia, e le tante relazioni storiche, letterarie ed economiche che ci uniscono ai Greci: Ὁ Κ. Παλαμᾶς εἰς τὴν γαλλικὴν Σορβόννην. — Κρόνος. Costantinopoli, 16 aprile 1922, p. 6.

di Zante nel 1827 (Ἅπαντα, pp. 326-350). In occasione della sua morte scrisse anche un sonetto deplorando che l'Italia avesse rapito alla Grecia un genio sì grande:

« Pianse tua patria, o splendidissim'alma,
Il dì che 'l tuo partir de lei le spiacque;
E pianse poscia, e invidiò la palma,
Che italica, e non sua, tanto ti piacque ».

Il Solomos studiò a Cremona, Pavia, Venezia, conobbe ed ammirò i grandi italiani del suo tempo, specialmente Monti, Foscolo, Andrea Mustoxidi, e Manzoni, e sulle prime nutrì l'ambizione di ascendere le vette del Parnaso italiano. La raccolta delle sue opere contiene molte poesie italiane (specialmente sonetti), tradotte non è guari in greco moderno da Giorgio Kalosguros, e pubblicate coi tipi della casa editrice Eleftherudakis di Atene. Ma ritornato a Zante, l'amore del luogo natio ebbe in lui il sopravvento; tradusse in ottonarii la canzone del Petrarca « *Chiare, fresche e dolci acque* », poesie del Metastasio, e parecchi canti popolari, specialmente con « *La fanciulla avvelenata* » si rese ben presto celebre fra i suoi concittadini. Il precitato « *Inno alla libertà* », al quale seguì la lirica alata sulla « *Morte di lord Byron* », affermarono la sua fama in tutta la Grecia. Morì il 9 febbraio 1857 a Corfù. Il senato delle isole Ionie decretò che il giorno dei suoi funerali fosse giorno di lutto nazionale. Uno dei suoi discepoli, Giulio Typaldos (1814-1883), poeta illustre di Cefalonia, scriveva nel 1858: « Quando saranno pubblicate le poesie inedite del Solomos, la Grecia si accorgerà di avere anch'essa il suo Dante ».

L'anno stesso della morte di Solomos, due raccolte delle sue poesie già edite furono date alla luce in Atene dal Manzavinos e Dallaportas, e a Zante dal Rosolinos. Nel 1859 videro la luce le sue poesie edite ed inedite a Corfù. Una nuova edizione apparve a Zante nel 1880. Nel 1921, coi tipi delle Casa editrice Eleftherudakis, è apparsa una ristampa dell'edizione di Kostis Palamas.

La raccolta contiene (pp. 103-137) lo schema ed i frammenti di un poema in vario metro nelle cui strofe il Solomos dovea far vibrare tutta la sua anima. L'eroe del poema ed il suo titolo è *Lambros*. Nella sua vita egli incarna la tesi del romanzo del Dostojevskij « *Delitto e castigo* ». Come nella tragedia antica il fato si accanisce contro di lui: la sua colpa trascina seco la rovina di tutta una famiglia; le passioni più drammatiche si agitano nell'anima dello sciagurato che l'amore spinge al delitto. I pochi squarci del poema che si raccolsero tra i manoscritti del Solomos mettono in piena luce la potenza del suo genio poetico ed il lirismo della sua anima.

Il Solomos avea tracciato la trama e gli episodi principali del poema che dovea essere il suggello della sua gloria di poeta.

Lambros avea sedotto Maria, soave fanciulla quindicenne, con la solita promessa di renderla legalmente compagna della sua vita. Da questa

unione, che nè le leggi divine, nè le leggi umane aveano sanzionata, nacquero tre figli ed una figlia, i quali trovarono asilo in un orfanotrofio. Per tre lustri, Maria visse col suo seduttore, affranta dalla vergogna, ignara della morte delle sue tre creature. Nonostante la sua bassezza morale, Lambros era sensibile allo stimolo dell'amor patrio; con gl'insorti greci, combattè contro Alì Pascià, il tiranno di Giannina; lo pungeva anche la brama di vendicare la morte del fratello di Maria, un *calogero* che Alì Pascià aveva fatto bruciar vivo. In una visione poetica, il monaco agonizzante tra le fiamme predice la risurrezione della Grecia.

Lambros avea salvato dall'ira dei suoi commilitoni un giovane turco. Questi gli rivela che i suoi correligionari tendono insidie al piccolo drappello di eroi cristiani, e chiamandolo in disparte, gli confessa di essere una fanciulla. Era stata spettatrice del martirio di una sua amica cristiana, che andava fidente verso la morte, sostenuta dalla potenza della croce, e perciò gli domandava di aiutarla a ricevere il battesimo. La beltà della fanciulla e la sua grazia arsero di amore selvaggio, irrompente, le fibre di Lambros, che mise in opera le sue arti di seduzione per renderla schiava delle sue voglie, mentre un arcano rimorso gli lacerava il cuore.

Un giorno, mentre la contemplava estasiato della sua bontà, scorse sulla palma della sua mano destra una croce sanguigna, ed appesa al collo una trecciolina di capelli. Erano i segni di riconoscimento che Maria avea dato alla sua bambina, quando egli l'avea strappata dal seno materno. Un urlo di disperazione sgorgò dal petto di Lambros. Nella sua amante di un giorno, avea riconosciuta l'unica sua figlia, e questa apprendeva dalle labbra paterne la sua orrenda sventura.

La sciagurata siede a poppa di una barchetta nel porto. Immobile come una statua di cera medita sulla sua sventura. Lambros la comtempla col cuore straziato. La figlia, con le chiome sciolte sul seno, ed il volto rigato dá lacrime silenziose, cede all'impeto della disperazione e si getta nelle onde. Lambros combatte fra due opposti pensieri. L'affetto paterno lo muove a salvarla; la coscienza del suo delitto lo spinge a fuggire. Vince quest'ultimo sentimento, e lentamente egli si allontana, mentre le onde portano a galla il corpo esanime della figlia suicida.

È la vigilia di Pasqua. Maria ignara di tutto sta sulla soglia di casa nell'attesa di Lambros. La gioia della risurrezione del Cristo gorgheggia all'intorno, ma il cuore di Maria è trafitto dal dolore. Canti di ambascia escono dalle sue labbra. Lambros sopraggiunge. Torvi sono i suoi sguardi, il suo volto è disfatto dal terrore, le sue membra tremano come quelle di un paralitico. Incalzato dalle ansiose domande di Maria, parla, e con voce rotta dai singhiozzi lascia sfuggire dal petto il suo orrendo segreto.

La sera di Pasqua Maria col cuore infranto prega in chiesa. Lambros l'accompagna. Vinto dal rimorso, chiede umilmente perdono a Dio, ma d'un tratto la disperazione lo assale: egli dubita dell'efficacia del suo pentimento e invano si sforza di reprimere i rimorsi della coscienza. L'ora della giustizia divina si approssima. In una visione terrificante, egli scorge

innanzi a sè i suoi tre figlioletti, che col volto scheletrito escono dalla loro tomba, lo cacciano dalla chiesa, e con le loro gelide labbra gli dànno il bacio della morte. Maria perde la ragione sotto il peso della sventura, domanda a Lambros di celebrare le nozze in chiesa, e Lambros consente e fissa il giorno del matrimonio. Ma cosí straziante è il suo rimorso, che non riuscendo a soffocarlo, una notte sale in cima ad uno scoglio e si getta nel mare presso il sito dove la figlia aveva trovata la morte. Sopraggiunge Maria. Nella sua demenza guarda il mare, e questo assume alle sue pupille l'apparenza di un campo di fresca verdura, piantato di alberi, soleggiato da un cielo di un azzurro intenso. In quel lembo di terra verde, che si estende innanzi al suo sguardo, essa troverà la sua pace. Con un sorriso di gioia si lancia nelle onde, e con tragica morte compie il suo destino.

Il Solomos avea preparato questo schema del suo lavoro, i cui frammenti poetici videro la luce per la prima volta a Corfù nel 1859. Cosí soave e profondo è il sentimento poetico che li pervade, cosí limpida è la sua vena poetica e scorrevole il ritmo delle sue ottave e dei suoi ottonarii che realmente, lasciando incompiuto il suo poema, il Solomos privò la Grecia di un capolavoro degno dell'ammirazione dei posteri.

I lirici neoellenici sanno trovare espressioni d'insuperata bellezza e soavità nel tratteggiare gli affetti materni ed il sorriso dell'infanzia. Uno dei frammenti del Lambros rappresenta Maria che siede alla finestra con lo sguardo fisso sul mare. Il suo cuore trabocca di maternità. Dove sono i suoi figli?... Un'angoscia mortale le gela il sangue nelle vene. Il canto è un raggio di consolazione per la donna che ama o che piange. E dalle sue labbra sgorga con ritmo snello e leggiadro il piccolo idillio tragico di Avgula (Auroretta), e di Anthos (Fiore), che il poeta intitola « I due fratelli ».

Simili ad angioletti, gli astri che non hanno mai tramonto, sfolgoranti di luce balzarono dalle mani del Creatore.

E gridarono: « Salve, o prodigio di luce novella ». Ed insieme si avvinsero con le braccia.

Ed ecco, fiori cadono dagli alberi: i raggi ardenti del sole sono loro gravemente molesti.

Cadono tra le erbe del campo, come cade la vita dell'uomo infelice.

Dov'è la piccola Aurora?... Si avvicina la sera che sparge sulla terra le sue tenebre dense.

Volge il suo passo verse un alto cipresso, si avvicina alla sorgente: non vi è lì nessuno.

Guarda nell'aia, nella vigna, nella strada, ed infine chiama ad alta voce: « Piccola Aurora mia! Aurora! ».

« Aurora mia!... » questo è il grido che spesso gli sgorga dal petto, e « Aurora mia! » gli risponde un'altra voce.

Anthos suppone che sia la voce di Auroretta e subito affretta il suo passo verso Aurora.

Inquieto si aggira intorno, come colombo che muove alla ricerca della compagna, e non raggiunge il suo scopo.

E corre, corre dappertutto, e guarda, e non cessa un momento dal gridare.

Lungi, alle pupille, il muro biancheggia, e intorno fiorisce il lauro, fiorisce il mirto.

E senza fiori, innanzi alla porta, il salice dai rami ricurvi, piange il destino dell'uomo.
Entrando la scorge, ed esclama: «O piccola Aurora, il tuo Anthos era tutto un tremito per te!».
Così parlando, a lei si avvicina. Ma la piccola Aurora tace, e non gli rivolge la parola.
La sua testa riposa sovra un guanciale rosso: il letto della morte è angusto ed amaro.
La ghirlanda funebre le circonda la chioma. È ancora bella, bella molto nel suo sguardo.
Forse l'angelo che le involò la parola con un bacio prese la sua anima soave.
Infatti un sorriso fiorisce ancora sulle sue labbra Diresti che non abbia meritato di scendere nella terra.
Non è morta. Guardatela in volto. Dorme, dorme e profondo è il suo sonno!
Lo spavento, le tenebre di un sogno agitato estinguono le rosee tinte delle sue mani, delle sue labbra.
Tanto tempo la cercò, ed infine la trova, e resta immobile per contemplarla.
Un'innocente farfalletta, nella torrida arsura, cerca un soffio di brezza per rinfrescarsi.
E casualmente lì si arresta sulla tomba, dove all'improvviso spira un'auretta soave.
Si sente il soffio che la brezza spira, e l'innocente farfalla non sa dove, dove si è arrestata.
« Anima mia », così le grida una voce infantile. Non sai che il suo corpo è già cadavere?
Che riposa nel luogo privo di sentieri pei quali lancia i suoi fulgori la luce bianchissima? ».
O simantro, dalle squille soavi, che chiami dal suo rifugio il vecchio eremita affinchè vada al vespero.
O simantro, quando tu inviti ad assistere ad una festa in cui tutto è profumo, la tua eco è gradita.
Ma quando, o simantro, gl'innocenti muoiono, e con lente note comincia la nenia, amaro è il tuo rintocco.
Non interrompere l'eco che ora tu mandi: va a rilento per piangere la morte di un essere vivente.
Ed io pregherò la natura affinchè non ti abbatta una scossa, il turbinio del terremoto.
Vedo proiettarsi la luce di Venere, in alto sul seno deserto del firmamento.
E lì sul letto di morte della piccola Aurora, mormora la brezza rugiadosa della sera.
Ed i fiori sparsi sulle membra di Aurora saltellarono, ed agitarono la chioma di Aurora e di Anthos.
Lentamente con la mano le prende la ghirlanda, gliela mette e gliela toglie dalla testa.
« Il giorno volge verso sera. Auroretta, vado via! Muoio vicino a te, se resto con te.
Auroretta, se non vieni, per sempre ti ripudierò: temo, temo che i morti non vengano.
Auroretta, svegliati, svegliati: se per caso ti trovano sola, anche tu morrai ».
Va dalla mamma, la vede piangente, e « Mamma », le dice, « non piangere, sono qui ».
Auroretta dorme. Ti dico il vero. Non piangere, mammina: se tu piangi, piango anche io.
Ecco la ghirlanda! Non volgerle la testa dall'altro lato, non chiuderle le pupille.
La lascio ai tuoi ginocchi. Ed anche Aurora tarda ancora a svegliarsi, mettila nella mia testa.

Tre ottave di superba ispirazione descrivono la pasqua ellenica, nell'apparato festoso della chiesa, il cui pavimento, secondo l'usanza greca, è cosparso di rami di alloro, ed i cui fedeli si affollano tenendo nella loro destra fiori e il cero pasquale.

L'ultima rugiadosa stella dell'alba preannunziava un sole purissimo. Da nessuna parte del cielo passavano nuvole o nebbie, e dall'alto spirante la brezza lentamente soffiava sul suo volto con tanta soavità che sembrava dire tra le foglie del cuore: Dolcezza è la vita, e tenebre la morte.

Il Cristo è risorto! Giovani, vecchi e fanciulli, tutti, grandi e piccoli, preparatevi! E con la luce della gioia gremite le chiese adorne di lauri. Aprite le braccia foriere di pace innanzi alle iconi dei Santi, e baciatevi, baciatevi dolcemente, labbra su labbra, ed amici e nemici, gridate: Il Cristo è risorto!

Le tombe sovra ogni lapide hanno rami di alloro. Le mamme stringono al seno i loro bambini leggiadri; con voce armoniosissima, fissando gli sguardi sulle iconi dipinte, i cantori sacri salmodiano. Lampeggia l'argento, lampeggia l'oro dalla luce che le lampade versano a flotti. Tutti i volti s'irradiano dalle torcie che i cristiani portano nelle loro destre.

Uno degli squarci più belli e più tragici è la visione delirante di Lambros, che la sera della vigilia di Pasqua resta in chiesa, e nella sua allucinazione scorge i cadaveri scheletriti dei suoi tre figli lanciarsi fuori dalla tomba ed inseguirlo con rapidi passi. Secondo l'usanza greca, i tre fanciulli hanno nella bocca bavosa un batuffolo di bambace, che nella loro corsa disperata sembra staccarsi dalle loro labbra e paralizzare col viscido contatto del loro bacio le energie di Lambros, pazzo di terrore. La scena terrificante è descritta con mirabile vivezza e con esuberanza di metafore ardite. Basterebbe solamente questo brano per conferire al Lambros uno dei primi posti nella lirica neo-ellenica.

« E Maria si avanza alquanto per dare refrigerio alle fibre appassite del suo cuore. Soave è la notte, e la luna non apparisce per velare un altro astro. A torme, a miriadi con tutta la loro grazia brillano le stelle, le une solitarie, le altre accoppiate. Celebrano anch'esse la Risurrezione, che cade nello specchio del pelago immobile.

« Lascio sparse le chiome sul gracile seno. Incrocio le mani!... O firmamenti divini! Dite a Colui che oggi è risorto, di aver pietà dell'infelice Maria ». Questo è giorno di amore! L'inferno è stato sconfitto. Ardono le fibre dei cuori!... ardono gli elementi. L'incendio del mondo esulta, e verso Lui lancia la sua scintilla.

Risuona il cielo del canto dell'Alleluia. Verso la terra si piega innamorato. Anche la goccia di acqua che aderisce al calice freme di vita. Anche quella ed io cantiamo l'alleluia. Quando si udì che la porta andava in frantumi, quale non fu il tumulto del mondo sotterraneo?... Vi è gioia nell'abisso, vi è bianchezza! Echeggia il passo del Redentore!

Lambros nel frattempo resta in chiesa. Non si ode respiro umano. Lambros vola da un pensiero all'altro. La sua mente è come un mondo deserto che crolla. Lentamente si allontana dal suo stallo, ed un sospiro sfugge volando dalla sua anima. Solo i rami sparsi di alloro che spandevano profumi scricchiolavano sotto i suoi piedi al suo passaggio.

Volge la faccia pallida come zolfo ed a bassa voce lancia questi accenti: « I santi sono sordi, immobili come le tombe. Ho parlato e gridato fino all'ora tetra di mezzanotte. Iddio è signore di sè stesso (che il fato scriva quello che gli aggrada!), e che tale sia lo rivela nel colmo della sventura. O disperazione, siedi nascosta nella mia anima, e dormi ».

Va alla porta per entrare lentamente, e l'apre. Una voce esile gli dice: « Il Cristo è risorto ». Si lancia verso l'altra, ed una voce leggiera, simile all'altra, gli dice: « Il Cristo è risorto ». Si sforza di fuggire verso la terza, ed una terza voce ripete: « Il Cristo è risorto ». Tutte le porte sempre si aprono e si chiudono da sè stesse, e non fanno rumore.

Ed ecco tre come fratelli solitarii e derelitti che portano in mano una torcia spenta, accompagnano i suoi disperati rapidi passi dovunque egli vada, dovunque egli si volga. Coi loro abiti di pasqua, abiti che si portano negli stalli anteriori e posteriori, quegli esseri scheletriti l'uno vicino all'altro si agitano.

Nella sua fuga non li hai mai lungi da sè. Qua e là, avanti e indietro, sopra e sotto. Otto piedi ugualmente battono il pavimento, corrono con passi uguali, e risuonano come se fossero suoi. Onde sfuggire un sol momento a quelle orme di Inferno invano allunga saltellando i suoi passi, come la stella che rapidamente nell'estate si distende in un astro di cinque o dieci braccia.

Così uniti trenta volte fecero il giro della chiesa, che rinvia l'eco dei loro passi. Il profumo dell'incenso, come se emanasse da quaranta turiboli, li avvolge. La corsa sempre più si affretta, e sempre più l'uomo vivo trascina seco gli altri come se fossero chiusi da tele di ragni. Si curvano bisbigliano a lungo e il batuffolo di bambagia sembra muoversi e staccarsi dalla bocca.

Ahimé! Chi mai vide la Vergine tutta santa alzare le braccia per chiudere le sue pupille!... Ahimè!... Chi mai vide il giorno di Pasqua il Cristo sudar sangue, ed imporporare il suolo dovunque col Suo sudore!... Quale sventura si abbatté sulla chiesa, che in quello stesso giorno avea risuonato di tanti gridi di gioia, di tante salmodie, ed avea anche sfolgorato di tanti torrenti di luce?..

Trovasi d'un tratto presso l'altare sacro, freme di terrore e cade a terra sulle ginocchia. Tremante li guarda e grida loro: « Vi conosco. Che cosa volete?... Voi siete i figli miei. Il volto di ciascuno di voi somiglia al mio. Vicino a me ditemi che cosa volete?.... Perdonate, ed arrestatevi. Andate via lontano! Non è arrivato ancora il secondo avvento del Cristo! »

« Dannati, lasciatemi libere le mani ». Ma le labbra allora si congiungono con le labbra. Quanti sono i baci dati da essi, tante sono le spade che penetrarono le foglie del cuore dello sciagurato. Dal dì che gli astri rifulsero nell'universo, non fuvvi mai un bacio così pieno di brividi. Sbavano le labbra, come se la bambace funerea vi abbia sorbito veleno.

Resta immobile, come marmo, fin che albeggi. I fanciulli defunti sono già fuggiti. Alza la testa scossa da un tremito, e respira il greve incenso funereo. Infine aguzza le pupille, torna verso i rami di alloro, e dopo una lunga sosta esclama: « Vattene, segno di gioia », e afferrandolo con le due mani, lo scaglia contro il crocifisso.

« Dannazione!... Ci credo.... Esiste!... Cresce, e mi consuma tutto con le sue fiamme nelle mie fibre! Stasera *Qualcuno* farà di me quello ch'Egli vorrà. Egli mi ha inviato dalla tomba i miei figli. Senza che io lo sappia ieri gettò ignominiosamente nelle mie braccia la mia fanciulla. Oramai non gli resta altro che distruggere me stesso, poichè Egli mi ha creato ».

Si alza, ed erra per la pianura: rapido traversa i campi ed i boschi, le montagne e le valli. Per le sue pupille si offusca di nero il verde: le acque e gli alberi diventano macchie nere. Si spinge innanzi con grande fretta, e tutto quello che scorge a sé d'intorno è tenebra. E diresti che continua ad essere inseguito, e che ancora sente nella sua bocca la bambace della morte.

Come l'omicida che ha commesso una moltitudine di delitti, se mai gli accade di chiudere le pupille al sonno, scorge quei che egli ha uccisi nel mistero, grondanti sangue, avanzarsi insieme, e calpestargli il petto.... A voce alta egli chiama aiuto. Nudo si lancia dal letto tiepido del suo calore, e così offuscata è la sua mente, che con gli occhi aperti vede quei cadaveri innanzi a sè!

AURELIO PALMIERI

DAL ROMANTICISMO AL FUTURISMO

Francesco Flora ha scritto un libro bello e geniale (1) che si legge molto volentieri anche in grazia di un suo particolare difetto. L'autore è un incolpabile transfuga del futurismo che, volgendosi all'acqua perigliosa ond'è uscito, seguita a impostare in tono polemico, e talora in atto di sfida, questioni non sostanzialmente originalissime, almeno per coloro che non hanno mai provato i marosi di quel mare e, invece, si son fermati a considerare più volte i rapporti tra il Croce e la letteratura moderna. Ma questa colpa felice riesce a dare al buon senso (quand'è tale) il risalto vigoroso della polemica e ad avvivare tutto il libro, anche là dove esso potrebbe stagnare, d'una bella luce di giovinezza. E, insomma, se si potesse parlare di esso come di saggi staccati, e non si stesse a scegliere i meno riusciti, ci sarebbe da dirne assai bene, perchè il F., quando si tratta di tracciare le grandi linee di un personaggio o di un'opera (e quando non l'offusca il preconcetto polemico) mostra spesso polso e occhio sicuri. Ma come si fa a parlarne a questo modo se il libro è tutto polemico, se la tesi traspira da ogni pagina e tutti i personaggi dell'ultima critica e dell'ultima arte, filano via verso il Croce come una colonna di prigionieri? Eppure a me pare che, proprio rimanendo nell'orbita crociana, si possano muovere al libro non lievi obiezioni.

Fin dalla prima pagina mi colpisce un giudizio sul quale mi fermo, anche perchè mi viene il sospetto che, se questo preliminare cenno sul Carducci non avesse dovuto inquadrarsi nel libro, il F., in esso, avrebbe veduto meglio il suo autore. Ma egli qui s'è preoccupato non tanto di rileggerlo e di giudicarlo, quanto di isolarlo da ogni rapporto d'influenza e di derivazione con quel romanticismo nei cui detriti si forma questa arte moderna oggetto della sua anatomia. Ora tale eliminazione del Carducci da siffatto romanticismo tornerà forse propizia alla quadratura del libro; ma, quanto più questo fatto letterario si va liberando da certi convenzionali giudizi accademici (la bestia nera del Flora) tanto più si vede che il neo-classicismo del poeta maremmano (in onta ai richiami di costui ai nostri secoli d'oro) rompeva proprio quella tradizione umanistica rimasta predominante nello spirito e nelle forme dei maggiori romantici per tutti i primi decenni del secolo scorso. Il F., che riesce ad aggiustare tanto popolo di poeti sotto il paradigma del disfarsi del romanticismo, perchè, quando si tratta del Carducci, non vuol più sentir parlare di nessi e di rapporti? Posso aver l'aria di divagare: ma da uno spirito che ha ormai superata di tanto quest'età, io m'aspettavo tutt'altro; perchè le liquidazioni sono come le accademie: si fanno o non si fanno. E, dovendo liquidare il romanticismo, non credevo che il F. scrivesse anch'egli, come tanti altri: « Giosuè Carducci è l'ultimo dei classici, negli spiriti e nelle forme della sua poesia » e s'industriasse a scavare più grande che mai il fosso tra quello e D'Annunzio; ma, anzi, m'immaginavo ch'egli ci mostrasse quanto sia più grande l'altro fosso vaneggiante alle spalle del Carducci fra lui e la nostra tradizione classica umanistica, compresa quella che i grandi romantici accettarono e amarono. E, quanto alla « sua calda se pur borghese forza etica trasfigurata in poesia, al suo neoclassico, di robusta fede sia pure un po' massonica » mi pare che il F., dalla sua posizione critica, avrebbe potuto vedere come questo neo-classicismo sia di derivazione romantica ultramontana assai più che non si creda.

La tradizione classica nostra si ferma al Leopardi e al Manzoni. Fino a costoro (fino a tutti i primi decenni del secolo scorso, insomma) quel senso titanico ed eroico del classicismo fu completamente ignoto, perchè allora il classicismo s'imparava attraverso l' u-

(1) F. Flora. *Dal romanticismo al futurismo*. Piacenza, Porta, 1921.

manesimo italiano che di quella interpretazione non ebbe (strano invero) il più lontano sentore; s'imparava nelle biblioteche paterne e nelle scuole dei Gesuiti. E non ci tragga in errore qualche grido del *Bruto minore*, eroe che non ha che vedere con il novello senso romantico del mito classico e, se mai, è fratello ai personaggi plutarchei dell'Alfieri. Del resto tutto lo *Zibaldone* sta là a provare come il cuore del Leopardi fosse chiuso a questo nuovo senso vivificatore del mito.

Ora « quella sana, onesta forza etica provinciale » che pur si riconosce e si ama nel Carducci uomo era, anzi, una rivincita della sua forte anima toscana sul suo classicismo. Certo se mi si domandasse a quali poeti o a quali fonti tedesche e inglesi egli avesse attinto cotesto classicismo non saprei dire, e, forse, penso, non l'avrebbe saputo dire egli stesso che di codesti libri aveva letto, allora, pochissimo. Ma esso era nell'aria. E non lasciamoci fuorviare dal fatto che, egli, da giovane, ostentava l'insegna dei Pedanti; si celava nel registro delle biblioteche, sotto il nome di qualche umanista del buon tempo, e scagliava frecce contro gli oltramontani con atteggiamenti degni del Monti. Romantico egli fu spesso anche nelle sue prose classiche, o, per lo meno, il suo classicismo ha poco di comune con quello degli umanisti di cui si faceva il vessillifero. Ma ci vuol proprio uno sforzo a riconoscere un non so che di falso e, quasi, di caricaturale, in certi versi pur così rappresentativi? I nostri padri non li volevano mandar giù, dapprima, certi versi grotteschi come questi:

sento *alitarmi sull'accesa fronte*
gli itali iddii.....

E anche quando rifaceva Virgilio, c'inseriva certe aggiunte che tradivano l'orgasmo e rivelavano, nel suo amore del poeta classico, qualche cosa di riflesso. Tra Virgilio che dice:

Hinc albi, Clitumne, greges et maxima taurus
victima, saepe tuo perfusi flumine sacro,
romanos ad templa deum duxere triumphos,

e Carducci che traduce; ma non se ne contenta e, in quel magnifico « maxima taurus victima » ci mette un sentimento, e vuole proprio assicurarci che quei tori erano orgogliosi di andare a farsi scuoiare:

menano i tori, *vittime orgogliose*,
trofei romani ai templi aviti,

si sente che l'adesione del moderno all'antico è da fare. Si pensi del resto a quel sonetto a Virgilio dove un ultimo verso virgiliano suggella un quadretto quasi aleardiano.

Ma, dopo D'Annunzio specialmente, ci abbiamo fatto l'orecchio a quello che c'è di antitradizionale nel classicismo carducciano e non ci ricordiamo più che altri, in principio, se n'accorsero con sorpresa e che, per esempio, certi stenterelli manzoniani (fossero o non fossero forti in grammatica latina) non seppero di rappresentare essi (indegnamente) un po' della nostra serena tradizione umanistica per certe strizzate di spalle con le quali accolsero i carmi del poeta maremmano. Del resto il Carducci riconobbe nettamente questa sua condizione, quando con una facilità di cui forse ebbe a pentirsi, dichiarò proprio ai suoi bei tempi, che i *Promessi Sposi* erano un'opera provinciale: ma l'opera universale eran i *Cenci* di Shelley. È vero che allora la sua conoscenza di Shelley doveva essere più limitata di quanto non fu qualche anno dopo, quando il suo classicismo si velò mirabilmente di qualche suggestiva nebbia nordica. Ma ai poeti basta assai poco perchè si sveli nell'intimo loro qualche sorgente nascosta. Io credo che egli potesse non aver letto nè il *Prometeo* di Shelley nè, certo, l'*Inno dell'Uomo* di Swinburne quando faceva dire al suo Prometeo:

Intorno a questo capo ove signore
siede il pensiero eterno,
intorno al sen che alberga tanto amore
stride perpetuo verno.

Che importa? Gli avrà rimuginato nella fantasia il prologo del *Mefistofele* di Boito, al quale questo classicismo è certo più vicino che a quello che si conclude, per dire un nome, col Leopardi.

Ma con ciò — si noti bene — io non ho nessuna intenzione di fare dell'anticarduccianesimo capriccioso: se mai si tratta d'una anticarduccianesimo di occasione. Voglio mettere bruscamente in vista, con un esempio, che questa raccolta di saggi obbedisce anch'essa alle necessità pratiche del libro. Delle quali una è quella di cominciare: cioè di trovare segni di distacco nel tempo. Così il Flora fa forza sul Carducci e lo limita in una definizione della quale la sua sensibilità critica e la sua cultura storica, se fossero state libere da preoccupazioni pratiche, avrebbero riconosciuto forse l'angustia. La distanza fra « le primavere elleniche e il nietzschianismo dannunziano » gli sarebbe sembrato meno grande che oggi non si ripeta; sarebbe stato meglio disposto a riconoscere come l'eroicomania dannunziana abbia contribuito a farci gabellare per classica in senso tradizionale la classicità del Carducci anche quando essa non è tale. « Avrei voluto intitolare il libro — scrive inoltre il Flora — « la fine del romanticismo » ma mi sono arreso ai consigli degli amici che trovarono più comprensivo il titolo presente ». E certo un titolo così fatto avrebbe reso anche più desiderabile una definizione del romanticismo meno unilaterale. Più d'una volta il Flora allude a fatti e personaggi di esso con troppa fretta. Egli scrive per esempio: « dopo Manzoni nessuno tra i nostri scrittori ha avuto sui letterati tanta rispondenza mimetica e icastica quanta ne è toccata a Gabriele D'Annunzio ». Dove un po' di vero ci può essere: ma senza dubbio c'è assai più di falso. É notissimo che i *Promessi Sposi*, specialmente per quanto riguarda la forma faceta della narrazione (e non è poco) non ebbero quasi imitatori: laddove il D'Annunzio, specie come romanziere, n'ebbe di fedelissimi a josa. Si dica inoltre che D'Annunzio insegnò veramente a scrivere agli italiani, i quali, dopo di lui, scrivono quasi tutti benino, e, in ciò la sua influenza è un po' paragonabile a quella del Carducci, il cui modello artistico aveva già cominciato a far presa. Purtroppo non si può dire altrettanto del Manzoni, col quale gli italiani, se mai, disimpararono a scrivere: e io non so come fosse.

Ora, se io insisto su queste mende trascurabilissime che rimangono quasi ai margini dell'opera e che non intaccano certo la giustezza di spirito del Flora critico, non è certo per lo sciocco gusto di ingigantire le ombre. E se io ne ho ingigantita una è stato per comodità mia, perchè di qua m'è più facile passare a dire qual'è, secondo me, il punto debole del libro: che non è certo nelle singole pagine, di cui ve n'ha molte bellissime; ma nel metodo contraddittorio col quale l'opera è scritta. Da una parte l'autore aderisce alla più stretta concezione della liricità pura dell'arte che gli vieta di trovar nessi tra opera e opera, o, peggio, di far profezie poetiche; e lo induce a deridere chi confonde il poeta con la sua biografia; dall'altra tutta questa fantasmagoria di personaggi critici e poetici gli manovra nel pensiero in una sintesi serrata, dinamica, e talvolta angusta, e le pagine si agglomerano sulle pagine, sospinte proprio da un fremito di profezia. Fin dalla prima pagina sul Carducci egli mi ha tirato per i capelli a parlar di influenze e di derivazioni in modo equivoco!

Andiamo avanti. La nuova generazione si trova dunque imposta questa meta: esaurire il romanticismo. E che cos'è il romanticismo per Flora? « Il contenuto del Romanticismo nella sua forma teorica e pratica, nella vita e nella filosofia, è, in fondo, il dissidio fra il tormentoso spirito del cristianesimo codificato e il libero irrompere della filosofia nuova, tra un ritorno nostalgico e un futuro che preme e del quale non ha compiuta coscienza. Il romanticismo foggiando le sue mitologie storiche, le sue filosofie della storia, concepiva un dualismo di spirito e materia, Dio e uomo, idea e fatto, intenzione ed azione, mondo e sopramondo che non riusciva ad unificarsi. Dava quella che alcuno chiamerebbe la teologia laica: il piano o fine della storia distaccato dalla storia in atto. Oggi sotto la nuova grande esperienza filosofica si direbbe: Il Romanticismo non riuscí a vivere e pensare l'unità in atto di filosofia e storia ecc. ecc. » (p. 48). Questa sequela di dissidi riuscì a placarsi, mi pare, nel meriggio del Romanticismo; ma ora quei dissidi prorompono impla-

cabili nel futurismo che è la catastrofe di un'età, e, se ho bene inteso, il preludio di un'altra. A parte che sarebbe stato più di buon gusto, dopo aver deriso il catastrofismo di Papini e quello di Tilgher, dare al proprio pensiero un tono più dimesso che con la stessa analogia della forma non ci inducesse a sospettare una inquietante analogia di sostanza con quello al quale reagisce (e qui proprio al Croce il Flora non ha attinto nulla) questa è la tesi del libro. Oggi lo spirito (« carico di nuova storia » ammetterebbe freddamente il Croce) cerca la sua nuova poesia. Senonchè proprio qui, per quello che io sono arrivato ad intendere, cominciano i punti interrogativi. A questa nuova forma spirituale la filosofia è già arrivata vittoriosa e sicura distanziando di parecchio l'arte. Ora (mi par d'aver inteso) si aspetta che l'arte in volata o in marcia la raggiunga. « In tutti gli scrittori d'oggi — scrive il Flora — è la ricerca del nuovo e il disfacimento del romanticismo in travaglio. Questo è il loro lato comune che è poi il fondamento del futurismo.... Perciò la nostra età letteraria — sia detto con sopportazione dei profeti — apparirà forse a coloro che si chiamano i posteri essenzialmente futurista. Non sono certo definitivi gli spiriti e le forme di questa età che ancora si sta svolgendo come superamento del romanticismo: *ma sono già chiare le linee rinnovatrici che a dispetto dell'antitesi formale sono parallele a nostro idealismo filosofico....* Passati i giorni felici che esso suscitava il sorriso degli uomini maturi, il disprezzo degli uomini vecchi, il dispetto di noi che eravamo ragazzi, oggi non è possibile ignorare il futurismo... il futurismo non è nè un capriccio nè una formula: è una atmosfera spirituale » (p. 54). Sicchè, ormai, appartengono al futurismo un po' tutti: D'Annunzio e Bontempelli, Govoni e Lipparini ecc.

E sta bene: e perchè ognuno è padrone in casa sua, non certo noi vorremo tacciare il Flora d'essersi foggiato un futurismo un po' troppo a sua immagine e somiglianza. « Se è parso e parrà — egli dice a p. 155 — che io abbia dato troppo di me stesso al futurismo e ne sia venuta al libro una intonazione che potrà sembrare troppo esaltativa, io vorrò difendermi dicendo che ho voluto mettere in valore ciò che di sano mi sembra di aver trovato nel futurismo ». Ha fatto benissimo, ripeto, a fare il comodo suo: senonchè, senza rimetterci di comodità, avrebbe potuto far questo onore a una parola meno compromessa. Ma la nostra obiezione è un'altra. Se noi — insisto — abbiamo inteso bene il pensiero del Flora, il futurismo avrà superato anche come arte la sua crisi quanto sarà arrivato a Croce e avrà composto in esso la nuova classicità. « I modernisti dell'arte vivono ancora nell'estremo Romanticismo, mentre Croce è già oltre.... Dire che cosa è Croce significa dire non solo ciò che la coscienza filosofica ed etica contemporanea deve assorbire ma anche quale è l'aspirazione della nostra giovinezza: creare condizioni di vita superiore che l'etica e l'estetica rendano fra loro armoniche, creare un epilogo di forze spirituali che in arte si chiamerà ancora classicità ecc. ecc. » (p. 263).

Non è dunque un sogno quello che noi abbiamo fatto di un enorme carovana in marcia verso il Croce, enorme carovana per la quale Guido Da Verona traccia l'itinerario, Francesco Pastonchi sovrintende alla polizia dei grandi alberghi e Govoni bada ai foraggi. Eppure, specialmente nella prefazione, la quale non per nulla fu scritta parecchio dopo il libro e aggiustata ad esso con la strana e non filosofica teoria dello « sfondo polemico » (pag. XXVII) e poi nel libro stesso, a scatti, il Flora riafferma sdegnosamente l'assoluta indipendenza del fatto artistico e si scaglia « contro la fissazione di non so quanti slogicati contemporanei che vogliono ricercar l'uomo nel poeta: bella frase perfettamente priva di senso ». Così, riaffermato il carattere di totalità dell'espressione artistica e l'assoluta liricità dell'arte, egli scioglie i nessi fra autore e autore e opera ed opera. Questa è la teoria ma in pratica il crocianesimo del Flora s'intorbida e diventa così contenutista che si stenta a giustificare la contraddizione. Ossia, io, lettore di buona volontà, ero sulla via per giustificarla, quando mi trovai sbarrata la strada dall'anticristo: Bergson. Insomma, per il F. questo po' po' di disgrazia che è il futurismo — tutta la poesia moderna in una parola — deriva, per la sua parte, non da un poeta (che sarebbe già cosa grossa a ingollare per un crociano), ma proprio da un filosofo: Bergson. E non io certo vorrò farmi paladino del filosofo francese, tanto più che, entro certi limiti, la sua condanna è già stata

segnata anche a casa sua. Proprio ieri un invidiabile critico francese, armato di buon senso più latino che celtico, il Lanson, scriveva: « la filosofia di Bergson, fraintesa, a mio avviso, ha fatto delle devastazioni in certi cervelli di letterati: essi vi hanno capito che l'intelligenza era una qualità inferiore e volgare e si son messi con tutto il loro genio, talora con troppo successo, a preservare l'arte loro da questa zavorra ». (1)

Ecco che, pur facendo la debita parte a quel « frainteso a mio avviso », il F. e il Malavasi hanno nel Lanson un autorevolissimo alleato. Se mai, io vorrei farmi paladino del Croce: cioè cercar di veder un po' meglio in questa oscura faccenda nei rapporti fra filosofia e futurismo che, così posta, lascerebbero sempre adito a risuscitar l'altra dei rapporti tra il futurismo e Croce. E il Flora avrebbe almeno dovuto cercar di chiudere questa in un modo o nell'altro. A rigore, chi si attenga strettamente, come il F. dichiara di voler fare, ai postulati dell'estetica Crociana, la ricerca di cotesti rapporti o non ha senso, o riguarda le basse sfere della poesia mancata e la critica; le quali, a rigore, ripeto, non hanno mai nè impedito nè favorito la poesia autentica. Ricerca quindi di interesse molto relativo e da farsi con misurata tranquillità. Tuttavia è innegabile che fra teorie filosofiche e scuole letterarie si riconoscono nella storia, talora, certi rapporti. Ma anche in questo caso i letterati e i poeti non hanno nè l'abitudine nè il dovere di capire i filosofi. Oh via! Se toccasse ai letterati di capire i sistemi dei filosofi che cosa ci starebbero a fare al mondo coloro che fanno professione di filosofia? E tuttavia questi rapporti tra filosofi e scuole letterarie esistono, talora! Ci sono dei momenti, nella storia, specialmente quando la filosofia, a taluna delle sue grandi svolte, rompe uno schema secolare e dà l'impressione d'essersi finalmente riconciliata con la vita, che nascono delle generazioni dominate dal sentimento di questa conciliazione. La quale per essi consiste in uno stato d'animo; in un'idea sola sintetizzata in qualche modo e bravamente applicata anche alla letteratura.. Così intendendo, l'importanza dell'intuizionismo moderno è enorme ed è solo paragonabile, per rispetto alla letteratura, a quella che ebbe circa tre secoli fa il cartesismo, quand'esso ruppe i vecchi schemi aristotelici e ne scappò fuori il *deus ex machina* della ragione. Ora, a distanza, c'è ben facile vedere che i tanti cartesiani della letteratura non avevano nè molto letto nè molto approfondito Cartesio e che la loro ragione era un comodo volgarizzamento del suo pensiero ad uso e consumo della letteratura.

E che fra l'intuizione del Croce e quella che fa da paradigma al disorganizzato frammentario impressionistico lirismo moderno ci corre è facile riconoscere: e a me pare che qualche volta il Croce stesso abbia avuto la tentazione di non adoperare più quella fortunosa parola. Chi invece torni da questo disossato lirismo a leggere Bergson trova certo meno difficile giustificarlo teoricamente in lui: ma è certo che anche il filosofo francese, artista com'è, al vedersi affibbiata cotesta paternità non attribuirebbe le deficenze del frutto al seme paterno. Ma questo non ha proprio importanza e non è neppure il caso di parlare di priorità. È probabile che i dadaisti non abbiano capito Bergson più di quello che i nostri futuristi capirono Croce (se capissero la filosofia del resto non farebbero a tanto loro agio gli artisti) ma è certo che il diffuso antitradizionalismo, ch'era nell'aria e di cui il F, in un accenno troppo fugace e troppo contraddetto dal resto dell'opera, vede già un indizio nel Carducci, quando chiama le *Odi Barbare* il futurismo del tempo loro, vantò la protezione di certe formule crociane volgarizzate. Tant'è vero che i futuristi dicono adesso rabbiosamente male di Croce! Quella idea che l'arte è solo liricità, è solo fantasia, che vedere è esprimere, che la forma senza contenuto non esiste e quindi. in arte, si tratta solo di forma, e alcuni altri facili corollari, divennero una specie di santuario per l'istinto poetico di certi bravi giovani che di poetico non avevano se non esso, l'istinto, e che, mettendosi al lavoro sollecitati da un giuoco di colori e da un frullo di assonanze, per reverenza alla verginità di questi tesori si dispensavano dal fare dei versi o dall'esprimere dei sentimenti.

Ora nel Flora, il merito di avere scagionato Croce da ogni responsabilità futurista

(1) G. LANSON, « Réflexions sur la jeune littérature ». *Revue des deux mondes*, dic. 1921, p. 596.

non vale la colpa di averne addossata tanta a Bergson, che è un puro filosofo, e d'aver così confuso, nel midollo della sua *storia* (bisogna pur chiamarla così) fantasia e logica. Non ch'egli non si sia accorto del guaio. Tutt'altro; chè anzi, a più riprese, egli ha affermato ogni scuola essere un fatto di critica e non di poesia. Ma un'idea come questa, a volerle dar retta, avrebbe richiesto al Flora troppo grandi sacrifici: ed egli, a mano a mano che vedeva crescere le fervide cartelle del suo libro, cercava di liberarsi da quella con animose proclamazioni, non di obbedirla con umili rinunce. Perchè: o il futurismo è un fatto di critica e non di poesia e, allora, come sbozzare quella gran macchia di critici e di poeti tutti in polverosa marcia verso il Croce sulla stessa strada? E se è un fatto di poesia come tenere inquadrati quei viaggiatori sotto una regola così severa? Come giustificare fra loro certi rapporti di influenza che egli è costretto a riconoscere e di chi c'è già un esempio, sia pur esso negativo, in quel primo giudizio sul Carducci? Lo so: il Flora, che è uno spirito critico avveduto, soccorre anche a questa bisogna fin dal principio, e si fa scudo, anche questa volta, di un'immagine più che di un pensiero crociano. Se mi decido — egli dice (p. 8) — a tracciare una linea di svolgimento dell'arte moderna io posso, dopo quanto ho detto, *dispensarmi dal ripetere che intendo valermi di un procedimento analitico provvisorio il quale deve essere completamente sommerso nella sintesi finale.* Io posso segnare la cronaca dell'arte moderna scindendo non per mia volontà, ma per l'appiglio stesso che le varie opere del tempo nostro mi dànno, il contenuto e la forma. Non sono io che separo; è la così detta arte moderna che non è unità»

Così la neve al sol si dissigilla
così al vento nelle foglie lievi
si perdea la sentenza di Sibilla!

Non bastano certo periodi così fatti a toglierci l'impressione che taluna di queste pagine giustificative sieno contemporanee alla prefazione-sfondo, e cioè alquanto posteriori al libro. Il quale è scritto sotto l'impulso di una troppo recente conversione al Croce, come si vede da qualche giro di frase e da qualche immagine specialmente cervantesiana che il Flora toglie senza accorgersi al maestro, tant'è la spontaneità con cui essi gli rifioriscono nel pensiero. Ma il Cervantes che s'adatta benissimo alla prosa del Croce non è altrettanto intonato a quella del Flora (1). A me pare, per es., che, per giustificare la contraddizione a cui si accennava pocanzi non gli sarebbe rimasta che una via: eliminare, nel suo libro, quella distinzione tra poeti e critici, e, messi fuori del campo i poeti veri, se ci sono (ma ci sono o non ci sono? in parola d'onore io non sono riuscito a capirlo!), trattare tutti gli altri come indizi di certe spirituali esigenze moderne. Ma anche qui quante altre cose gli sarebbero rimaste da chiarire! Lo stesso problema della forma che i futuristi hanno distrutto in modo così paradossale e che pure ha una storia non affiora neppur dal suo pensiero. Così, anche a prescindere da quell'oscurissimo concetto fondamentale della marcia poetica verso il Croce, questo libro così ricco di pagine geniali e di impeto lirico, non riesce a concretare una tesi. Il fatto stesso che nel pensiero del Croce nulla al Flora sia rimasto oscuro, che nessun criterio di metodo ne sia rampollato e l'abbia condotto a dare alla materia del libro una disposizione diversa da quella che avrebbe adottato il Papini, è per il timido lettore un incoraggiamento a consolarsi e a sospettare che, se l'opera pur così dilettevole alla lettura non gli lascia in cuore il germe fecondo di una nuova inquietudine, la colpa almeno in parte non è sua.

GIUSEPPE TOFFANIN.

(1) Dice per es. il F.: «Ora questa affermazione è così poco consistente che, per vederla robusta, bisogna rinunziare ad esaminarla, come fece Don Chisciotte con la sua celata di cartone» (p. VII). E dice il Croce: «Così il povero Don Quijote, raccomodato alla meglio l'elmo con la celata di cartapesta, che gli si era svelàto alla prima prova di fiacchissima resistenza, si guardò bene dal provarlo di nuovo con un ben assestato colpo di spada, e lo dichiarò e ritenne senz'altro (dice il suo autore) «por celada finísima de encaxe» (*Estetica*, IV ed., p. 140)».

TRADUZIONI

V. Errante pubblicò due anni or sono (Firenze, Le Monnier) una veramente bella traduzione in versi del *Mare del Nord* di Heine.

In questa poesia heiniana fa le sue massime prove quella squisita virtuosità che il Bartels ferocemente rimproverava all'ebreo Heine, in antitesi alla proverbiale *Naïvetät* tedesca. E si direbbe che essa abbia attratto, invece che impaurire l'Errante.

Nella stessa collezione (*Poeti e prosatori stranieri*) e presso lo stesso editore pubblica ora l'Errante la traduzione in versi della *Pentesilea* di Enrico Kleist; impresa anche più difficile dell'altra, poichè la verseggiatura del Kleist si può dire addirittura contesta di maglie di ferro. Anche questa volta l'Errante è quasi sempre egregiamente riuscito.

Evidentemente a tradur l'opera d'arte egli si avvicina spinto da quella passione che sola può assicurarne il pieno possesso.

Nella *Biblioteca Sansoniana Straniera*, della quale già si discorse nel fasc. 3°, p. 142, sono usciti: R. Wagner, *Tristano ed Isolda* e *Lohengrin* a cura di G. Manacorda; W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, a cura di A. Ricci; F. Mistral, *Calendau*, a cura di Luisa Graziani, H. Ibsen, *La donna del mare*, a cura di Astrid Ahnfelt; Byron, *Caino*, a cura di F. Milone, e con prefazione e note di G. De Lorenzo; Lope de Vega, *Il miglior giudice è il re*, a cura di A. Monteverdi.

Noi facemmo (loc. cit.) le nostre riserve sull'opportunità delle traduzioni in prosa; e ora, rileggendo in prosa il discorso di Antonio nella scena seconda dell'atto terzo, che lo Shakespeare scrisse in versi di contro a quello di Bruto scritto in prosa, ci torna alla mente la sentenza di Mallarmè: « Toutes les fois qu' il y a effort au style, il y a versification ». Ma la traduzione del Ricci, che vuol servire anche, anzi principalmente, a chi non conosce l'inglese, è tenuta aderente il più possibile all'originale, quantunque forse non sempre con mano ugualmente sicura. Noto in questo passo capitale, a pag. 85 « Cesare.... ora giace lungo il piedistallo di Pompeo, non più degno della polvere ». A scanso di equivoci, avrei tradotto: « Non più apprezzabile che la polvere » (*no worthier than the dust*). A pag. 89: « come il fuoco scaccia il fuoco, e la pietà la pietà »; avrei tradotto: « come fuoco scaccia fuoco, così pietà pietà » (*as fire drives out fire, so pity pity*, tutto tra parentesi nell'originale). A pag. 95: « le madri solamente sorrideranno nel mirare i loro bimbi squartati... »; avrei tradotto: « le madri sorrideranno appena nel mirare ecc... » (*mothers shall but smile when they behold their infants quartered*). A pag. 101 non avrei scritto: « non un solo uomo parta eccetto di me ». A pag. 105: « Solo ieri la parola di Cesare avrebbe potuto opporsi al mondo intiero ». Avrei tradotto: « Ancora ieri... ». A pag. 113: « Ed ora che lavori da sè » Chi? Che? Era da tradurre: « Ed ora, lasciamo fare », cioè: aspettiamo che la nostra parola agisca (*Now let it work*).

Fatta con vivezza la traduzione della signorina Graziani; ma non so se riescirà a dar vita a un poema epico, e per giunta, allegorico, col quale il Mistral volle far dimenticare il melanconico idillio di *Mirella*.

La traduzione della *Donna del Mare* è fatta proprio sull'originale danese, che però non figura a riscontro della traduzione; nella prefazione del De Lorenzo al *Caino* si discorre del pessimismo e lo si esemplifica colla triade: Byron, Schopenhauer, Leopardi (gli errori di stampa a pp. 12 e 16 spiacciono in una così elegante collezione).

Marino de Szombathely, trattovi dall'amore alla scuola, ha voluto arrischiare la traduzione in esametri di tutta l'*Odissea* (L. Cappelli, Bologna-Trieste-Rocca S. Casciano). Disgustato delle libertà pindemontiane, egli ha creduto per questa via poter rimanere più vicino

all'originale. Ma il dilemma è questo: o si vuole, traducendo, far opera d'arte, e allora incontro a qualche libertà non si può non andare, proprio perchè facciamo nostra la poesia d'un altro, e prima, tra le possibili libertà, quella di adoperar l'endecasillabo attraverso il quale noi sentiamo la poesia epica o eroica che dir si voglia; o si vuol rendere un servigio alla scuola, e allora il meglio è tradurre in prosa.

> Ora invece è perito di mala morte, nè più
> nutro speranza, sebbene degli abitator della terra
> dica alcun che verrà...
> . . . .
> . . . . E ad Itaca come
> i marinai ti condussero! Che si vantavano d'essere!
> . . . .
> Ora, suvvia, di' questo ed esponilo veracemente
> . . . .
> . . . . Poi.
> Voglio darti un acuto consiglio, se mai ti persuada.
> . . . .
> Se l'itacense Ulisse infatti, tornato in persona
> desiderasse nell'animo suo di cacciar dalla sala i
> nobili proci. . . . .

Questi non sono esametri neanche *cum grano salis*, cioè neppur ricercandovi spezzoni ritmici della consueta metrica italiana. Ma lo fossero, la peregrinità di un tal ritmo erudito verrebbe ad aggiungersi all'esotismo (nel tempo, se non nello spazio) della poesia omerica, la cui intelligenza lo S. vuol facilitare ai suoi scolari. Spero che lo S., che per altre vie io so giovane di molto ingegno, ne converrà!...

Giulio de Medici ha tradotto (Firenze, Battistelli) il romanzo postumo del portoghese Eça de Queiroz, *La città e le montagne*; un romanzo dove un Fortunio a scartamento ridotto, dopo avere con squisita industriosità adunati intorno a sè tutti i fasti che una città moderna come Parigi consente, torna al suo vecchio casone d'origine, sperduto in quella campagna portoghese che si direbbe destinata a favorire il genere buccolico, e senza accorgersene, vi si radica, vi si ferma, vi s'ammoglia, vi diventa felice di una sicura felicità. Un romanzo fatto di nulla: ma proprio per questo meglio vi spiccano le felici qualità di narratore di Eça de Queiroz, rassodate dallo studio di Flaubert.

Un avvenimento nel mondo delle traduzioni è quella che J. Bédier ha compiuto della *Chanson de Roland*, e che egli pubblica (L'édition d'art, H. Piazza, Paris) a riscontro del testo francese. La lezione che egli segue è quella del celebre manoscritto di Oxford, e il valore di essa, che non può essere contrabbilanciato da tutti gli altri manoscritti sommati insieme, sarà rincalzata dal Bédier nella prossima reedizione che ne farà in servigio degli eruditi: e cioè accompagnata da *pièces justificatives*, note critiche, glossario, commento grammaticale. Intanto si ha qui una traduzione in prosa, fatta come poteva farla l'erudito–artista che a vita nuova ridestò la storia di Tristano e Isotta.

Gli svantaggi della prosa egli ben li sente, come noi li sentiamo: « On est inexact, et de la pire des inexactitudes, du seul fait que l'on transcrit en prose un ouvrage de la poésie. Privée de la forte cadence des décasyllabes et de la sonorité des belles assonances, la strophe du vieux trouvère n'est qu'un moulin sans eau ».

Ma, in compenso, egli si è preoccupato di riprodurre al possibile nella traduzione l'andatura aristocratica dell'originale, nella quale è di continuo evidente lo sforzo verso una lingua letteraria e un nobile stile.

Questa riproduzione importa una rivelazione, che, a sua volta, è una conseguenza del modo di sentire del Bédier circa l'origine delle opere d'arte: egli non crede nella poesia fatta di aggregati popolareschi, bensì in quella che, fatta d'ispirazione e di cultura, è sempre opera d'un solo poeta.

La traduzione in italiano della stessa *Chanson de Roland* e relativa prefazione di R. Sciava (*La canzone d'Orlando* tradotta da R. S., Palermo, Sandron, pp. XLVIII-159, L. 5) non hanno potuto tener conto del volume del Bédier.

La traduzione si presenta bene: in lasse di endecasillabi assonanti, ma con vario accento, a scanso della monotonia che è *e vuol essere* nell'originale francese, e senza gli *enjambements*, che sono gran promotori di eloquenza poetica, cioè d'intonazione classica. Nella prefazione lo S. aderisce senza riserve alla teoria monogenetica del Bédier circa l'origine della *Chanson* e dedica parecchie pagine alla sua valutazione estetica, intorno alla quale non si dirà forse mai l'ultima parola. Ma forse non era il caso di fermarsi a Nisard per esemplificare la schiera dei denigratori della *Chanson*. Dal Nisard, conservatore accanito in politica e in letteratura, che combatteva il romanticismo colla rabbia d'un contemporaneo, non ci si può aspettar pietà pel monumento più tipicamente gotico della letteratura francese. Più significativo è quindi il disprezzo al quale lo fece segno ben più tardi il Brunetière (vedi le sue *Etudes critiques*, prima serie), quando gli studi sul medio evo eran stati disciplinati in vera e propria scienza. Pel Brunetière non v'è poesia senza arte; e l'arte normativa che consente di dir sempre quel che si vuole, la ritrova la Rinascenza. Noi, come italiani, possiamo e dobbiamo aggiungere: che il gigante del medio evo, Dante, in quanto perfetto artista, è già della Rinascenza, e che, d'altra parte, la tenerezza di noi moderni per gli ingenui conati della letteratura medioevale, i quali riescono solo quando il caso lo vuole, non è d'origine estetica. Abbiamo troppo romanticismo ed evoluzionismo nelle vene perchè non c'interessi tutto ciò che nella storia non ha caratteri definiti e, subordinatamente, tutto ciò che sia ricco di color locale.

c. d. l.

RECENSIONI

G. MANACORDA, *Verso una nuova mistica*, Bologna, Zanichelli, 1922, pp. XVI-212, L. 16.

Quando si legge un libro come questo, ci s'immagina l'autore in marcia per una qualsiasi Tebaide o almeno bene al di fuori di qualsiasi consueta forma di vita. Ma noi, senza aver dovuto per questo commettere alcuna indiscrezione, siamo in grado di assicurare i nostri lettori che il professore Manacorda insegna regolarmente letteratura tedesca all'Università di Napoli e, a complemento della sua attività pedagogica, manda avanti a tutto vapore la *Biblioteca Sansoniana Straniera* (v. infatti qui addietro, pagg. 413-415) della quale anzi parecchi volumi sono proprio suoi e tali che di tutto peccheranno fuor che di quel tanto d'imprecisione che ci si aspetterebbe da un neofito del misticismo. Legittimo quindi il, per un certo riguardo, anche consolante sospetto che il misticismo del professor Manacorda sia cosa tutta di testa, anzi di volontà, e non avranno a risentirsene nè il suo insegnamento, nè la Biblioteca Sansoniana nè qualsiasi altra impresa egli sia per assumersi.

Il professore Manacorda incominciò bibliografo. Spese anzi di sè «la miglior parte» in lavori bibliografici, dei quali, anche se non perfetti, gli studiosi gli devono esser grati. Ma a un certo momento della sua carriera di studioso gli capitò quel che capita a certe donne, le quali, sulla soglia dei quaranta, provano d'un tratto il fastídio della pudicizia. Si seccò, quasi si vergognò, del lauro bibliografico, se lo spiccò di testa, vi sostituì la aureola del mistico, che, certamente, è in questo momento un'acconciatura di moda, e si avanzò, con viso compunto, verso il gran pubblico, che della *Germania filologica* non s'era mai accorto e che del suo wagnerismo snobisticamente esagerato gli era riconoscente fino a un certo punto, perchè, già, chi vuol gustare tutto Wagner deve andare a teatro. Ma, *semel abbas, semper abbas*. Le frasi ortatorie tra il biblico e il d'annunziano: «Ed ancora io vi dico...», «Ed ancora sappiate...», non fanno che insospettire; e tutto l'organamento esteriore del libro ci rivela a colpo d'occhio la sapiente fredda mano del bibliografo: divisione in quadrivio e trivio, suddivisione in discorsi, note e paralipomeni, sommari marginali concatenati con sottile industria. E poi e poi... Subito in prima pagina l'elenco, cronologicamente ordinato, dei suoi scritti posteriori al 1914, perchè ognuno si possa convincere del miracolo della sua conversione-evoluzione, e non titubare davanti alla sua sconcertante dichiarazione: «Sono stato un ipocrita...; oggi sono sincero». Oggi; dopo la «tragedia della guerra, partecipata e vissuta fino allo spasimo» (1).

Questa perfezione di congegno, queste precauzioni non ce le aspetteremmo da un mistico che avendo a reagire al materialismo scientificamente incastellato del secolo XIX da lui convissuto, non meno che all'idealismo attuale, e deciso a andare fino in fondo a bandire l'ideale dell'anarchia, dovrebbe scomporsi in uno sforzo ben maggiore che non quello di Ugo di S. Vittore o di San Francesco o di M.me Guyon. Ma lasciamo andare... *Cherchez la fiche*... Dietro a tutto codesto c'è la scheda che ha dato lo spunto a trattare con nozioni banali esasperate nell'espressione questioni di moda: religione pura, cioè amorfa, di contro a religione positiva; apologia dell'estasi e dell'intuizione; svalutazione del fatto empirico; l'inadeguatezza dell'espressione all'emozione, quella che giustifica l'impotenza di Mallarmé ed altri poetastri francesi e, certamente, vuole indurci a intravvedere tesori di arte nascosti nell'ardente fantasia del Manacorda stesso; il «sommo scienziato che prima intuisce, poi ragiona ed esperimenta» (come se, essendo «sommo scienziato» e non «sommo ignorante» non fosse già passato per la trafila dei ragionamenti e delle esperienze); il documento che per poter dire qualche cosa aspetta l'intervento dello spi-

(1) Correggendo le bozze vedo che il prof. Manacorda nel *Mondo* del 6 luglio compilò accuratamente l'elenco degli articoli dedicati al suo libro, rilevandone esclusivamente le espressioni più o men lusinghiere, e nella tabella specchiandosi colla compiacenza d'una vecchia zitella che s'infronzola. O, dunque, profetica anima mia!

rito (cose dete anche qui, cfr. fasc. I, p. 1, senza biblica intonazione).

Libertà, libertà, libertà; ecco la parola magica dalla quale l'ordinato bibliografo deriva l'andatura coribantica non solo nel campo della filosofia, della scienza, dell'arte (quadrivio), ma anche in quello della pratica (trivio).

Foscolo ha detto:

Dal dì che nozze e tribunali ed are

e il letterato Manacorda, materialmente invertendo i termini: «non nozze, non cliniche, non tribunali»... Ora, Foscolo era un poeta foderato di sensismo, cioe il contrario di un mistico, mentre il Manacorda è un mistico senza essere, —e la cosa è inammissibile — niente affatto poeta; ed esso Foscolo, il sensista, sentì appunto in tutta la sua enormità il mistero, che include le maggiori vittorie umane, della idealizzazione e santificazione degli istinti animali per opera degli istituti civili.

Il mistico semplicista, con quella crudità ch'egli sa propria dei vecchi mistici (vedi Molinos, per non dir d'altri), denunzia la carnalità, ossia il satanismo (vecchio linguaggio anche questo) della famiglia: «non v'è coppia umana che nel momento dell'amplesso pensi minimamente alla creazione di nuovi esseri, e tanto meno alla loro educazione ed elevazione spirituale», ecc. ecc...

Evidentemente, il M., nel suo snobistico orrore per la materia vorrebbe che la famiglia umana si continuasse per... intuizione!

Già, per lui, che cosa non è possibile o dimostrabile? Perfino la «somiglianza tra la politica e la scultura». Anzi: «La parentela sembra ancora essere consacrata da parecchie espressioni presenti e vive: *capo* dello Stato, *membri* del parlamento, *braccio* della giustizia, *funzioni* statali»!!!

E perchè non somiglianze colla medicina e chirurgia? *Membri*, *braccia*, *micro-organismi*, *funzioni* intestinali, ad ogni piè sospinto.

Stravaganze di questo genere si pensavano e scrivevano un secolo fa da utopisti come Saint-Simon e Fourier. Ma quelli erano eccentrici che credevano d'esser savi. Il Manacorda è un savio che vuol far l'eccentrico e non troverà nè simpatia nè indulgenza, ne può esser sicuro. A meno che, a forza di far l'eccentrico, non lo diventi sul serio; e allora si dirà di lui, *mutatis mutandis*, ciò che quella canaglia di Heine diceva del Musset, quando questi, dopo avere a lungo posato da uomo finito, venne ad esserlo sul serio: «al Musset è capitato quello che alle rovine artificiali così di moda nei giardini della fine del secolo XVIII, che col tempo diventano rovine per davvero».

Ma noi ci auguriamo piuttosto ch'egli metta al corrente la *Germania Filologica*.

CESARE DE LOLLIS.

OSVALDO KÜLPE, *La filosofia odierna in Germania*, trad. dalla 6ª ed. tedesca di E. POCAR, Torino, Bocca, 1922, pp. VIII - 158, L. 9.

Nel procedere all'esame delle correnti di pensiero contemporanee più importanti della Germania, il Külpe parte da una concezione positivistica della filosofia, che è quanto di più superficiale e semplicistico si possa immaginare. La metafisica moderna, secondo il Külpe, deve trovare il suo inizio là dove si arrestano le scienze empiriche, e di là deve procedere induttivamente completando i risultati conseguiti dalle singole scienze (pag. 10). A questo positivismo dommatico iniziale il Külpe, poi, aggiunge a poco a poco, attraverso alla trattazione della filosofia tedesca contemporanea, una concezione eclettica, che cerca di illuminare nella conclusione del suo libro. Prendendo le mosse dalla concezione del Windelband che restringeva, secondo il Külpe, la filosofia alla determinazione dei valori assoluti, da quella del Cohen che determinava i principi assoluti, e infine da quella di Husserl che mirava invece ai fatti assoluti, il Külpe giunge alla vuota affermazione della necessità di un quarto assoluto, che sia un contemperamento degli altri punti di vista e un riconoscimento del pari diritto della ragione e della esperienza.

Data una simile concezione filosofica, si può comprendere facilmente a che cosa debba ridursi il libro del Külpe: una esposizione fiacca e confusa del pensiero di alcuni filosofi arbitrariamente ripartiti in varie categorie (positivisti: Mach, Dühring; materialisti: Haeckel: naturalisti: Nietzsche; idealisti: Fechner, Lotze, Hartmann, Wundt; e infine i modernissimi: Eucken, Windelband, Cohen, Husserl). Il libro che vorrebbe aiutare ad orientarsi nei moderni studi filosofici (pagg. 148-149), effettivamente non può che confondere le idee, sia per l'assoluta insufficienza della critica che degenera spesso in vuote frasi retoriche, e sia anche per l'esposizione difettosa che dimostra molte volte un completo fraintendimento dei sistemi filosofici esaminati.

Molto scorretta la traduzione.

UGO SPIRITO.

J. G. FRAZER, *Adonis.* Etude de religions orientales comparées. Trad. française par LADY FRAZER. Paris, Geuthner, 1921, pp. VII, 316 (*Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'études*, to. XXXIX).

Le opere dell'illustre etnologo e folklorista inglese, così ben fornito anche di cultura classica, proseguono la loro penetrazione lenta, ma sicura, e in veste francese, tra il pubblico colto di oltralpe. Già fin dal 1903 J. Toutain aveva tradotto dalla seconda edizione il famoso *Ramo d'oro*, che, pure in quella redazione minore, è valso potentemente a far circolare tra una larga schiera di lettori i copiosi parallelismi etnografici del dottissimo autore relativi a taluni quesiti della psicologia religiosa e sociale dei gruppi umani primitivi.

Ora il *The Golden Bough* è divenuto, nella terza edizione, addirittura un ciclo che abbraccia sette monografie distribuite in undici volumi (più un volume di indici).

Di taluna di queste ampie monografie il Frazer stesso ha compilato per il pubblico inglese una redazione abbreviata, come ad es. della prima in due volumi intitolata: *The magic art and the evolution of Kings*, che egli ha ridotto nella mole e nel titolo in *The magical origin of Kings*, tradotta poi in francese dal compianto Paul Hyac. Loyson con il titolo: *Les origines magiques de la royauté*, Paris, Geuthner, 1920.

Il volume che presentiamo ai lettori rappresenta invece la quarta delle monografie che sono entrate a far parte del ciclo del Ramo d'oro e ne costituisce soltanto la prima sezione, dedicata ad Adone, mentre la seconda comprende le divinità affini Attis ed Osiride. Traduttrice ne è stata la consorte stessa dell'insigne studioso, sua valente ed assidua collaboratrice.

Poichè l'opera è ben nota agli studiosi fin dal suo primo apparire in veste inglese nel 1906, ci sembra più opportuno richiamare qui i principi dai quali l'A. muove per la ricostruzione di questi fondamentali miti naturalistico-agrari.

Come abbiamo più sopra avvertito, il Frazer è un convinto seguace del metodo etnologico, tanto da sembrar talora perfino esagerato. Egli usa in larghissima scala il metodo comparativo, diretto a ritrovar presso i selvaggi attuali, nel folklore delle razze evolute, nelle notizie tramandateci dagli antichi, i medesimi atteggiamenti dello spirito, i medesimi gesti rituali usati dai gruppi umani per esprimere le loro concezioni religioso-magiche e per provocare l'attuazione di quanto era necessario al ritmo della loro vita elementare.

Così il mito di Adone deve intendersi, in sostanza, come la personificazione delle energie vitali in giuoco nella natura, cioè come l'incorporazione in un personaggio divino delle forze che si manifestano nella vita animale e vegetale: forze che l'uomo crede di poter obbligare a compiere il loro benefico ciclo grazie ai riti mimetici, integratori della virtù divina, che egli ogni anno nella stagione opportuna ripete.

Adone, il dio che muore nel fiore della giovinezza tra il compianto della natura e degli uomini e poi risorge a vita novella, è per l'appunto lo spirito della vegetazione (selvaggia o coltivata a seconda del grado culturale del gruppo umano) la quale ogni anno muore uccisa dai calori torridi dell'estate o dalla falce del mietitore per ritornare a vivere di vita rinnovellata alla prossima stagione, con alterna vicenda il cui ritmo è assicurato dal rito che gli uomini compiono nell'occasione.

Il Frazer segue l'espansione di questo mito nelle sue varie aree geografiche ed etniche del grande bacino mediterraneo: nella Babilonia, in Siria, a Cipro, a Tarso di Cilicia, in Alessandria d'Egitto. A proposito di quest'ultima città non abbiamo trovato nè nel testo nè nelle note la citazione di uno studio di G. Glotz: *Les fêtes d'Adonis sous Ptolémée II* (in «Revue des études grecques» 1920) notevole perchè mette a profitto il papiro (Fl. Petrie Pap. III) che registra i particolari dei tre giorni della festa, particolari notevoli per il loro valore religioso misteriosofico.

Nell'appendice seconda su la vedovanza del Flamine Diale, cui seguiva immediatamente la decadenza dal flaminato, il Frazer a buon diritto respinge l'idea del Farnell che quella decadenza dipendesse dall'impurità funeraria contratta per la morte della Flaminica, poichè detta impurità ha carattere temporaneo e in tutte le religioni vi sono riti diretti a sanarla; ma anzichè appoggiarla sulla coppia divina Dianus-Diana di cui il Flamine Diale e la Flaminica sarebbero stati i rappresentanti (ciò che costituisce una pura ipotesi personale del Frazer) avrebbe dovuto insistere più a lungo sul motivo che per lui è una conseguenza della sua ipotesi, che cioè i due dovevano compiere in comune taluni riti che il marito non poteva più eseguire senza quella moglie. Questo punto di vista, che per me è il fondamentale, si giustifica, considerando i due come i successori, in età storica, di quella coppia variamente composta che in tutti gli aggruppamenti primitivi presiede all'accensione e alla manutenzione del fuoco (cfr. « Religio » I (1919) p. 19).

NICOLA TURCHI.

JEAN WISIMUS, *L'anglais langue auxiliaire internationale*, Paris, Grasset, 1921, pp. 232, fr. 5.

Un commerciante belga, il signor Wisimus, si occupa in questo libro della questione della lingua internazionale, in uno stile che oscilla tra il biblico e il giornalistico.

Dopo aver rapidamente condannati i progetti di lingua artificiale, egli esamina quali probabilità ha ciascuna delle principali lingue vive per assumere l'ufficio di lingua internazionale *unica*. Restano in lizza il francese e l'inglese, dopo che le altre lingue sono state eliminate con ragionamenti di questo genere: « L'Italia, malgrado Roma eterna, malgrado Dante, Petrarca, Boccaccio e il Tasso, i suoi Leopardi e i suoi D'Annunzio, malgrado la incomparabile pleiade di pittori, scultori e musicisti, svanisce (*s'efface*) dinanzi al prestigio di quella che è venuta a salvarla sui campi di battaglia di Solferino e di Magenta » (p. 114)!

L'avvento dell'inglese è preconizzato dall'A. con argomentazioni che si potrebbero così riassumere: una lingua seconda, unica per tutti, è indispensabile. La selezione naturale fa pendere la scelta verso l'inglese (mentre i francesi « devono attribuire il loro insuccesso alle complicazioni arbitrarie della loro grammatica *e della loro ortografia* », p. 172). E, siccome gl'Inglesi non vorrebbero saperne d'un compromesso che assicurasse al francese e all'inglese, a parità di condizioni, l'ufficio di lingue internazionali (« L'Inglese lavora per proprio conto, non ammette compromessi che in quanto gli siano utili. Quello che gli propone lo Chappellier non l'interesserà », (p. 193), così... cedano i Francesi (e tutti gli altri, s'intende).

L'A. ritiene che il danno non sarà molto grave, perchè in fondo la lingua ausiliaria dovrebbe essere appresa da una ristretta minoranza, da quelli che esercitano « professioni internazionali »: essa servirebbe cioè al commercio, alla scienza (ossia « filosofi, dotti di tutti i rami e membri della Croce-Rossa », pagina 83), ai poteri pubblici (marina, ferrovia, poste e telegrafi, polizia) e alla politica estera. Dati questi limiti ristretti, non ci sarebbe pericolo che l'inglese contaminasse le lingue nazionali. Pare che il Wisimus si dia un po' la zappa sui piedi con le lunghe liste di parole inglesi entrate nel francese che egli cita a pp. 129-130 e con la constatazione un po' amara che con « l'esempio che viene dall'alto, l'anglomania fa strada ».

Non c'è dunque nessuna speranza per il francese? Chi lo sa? « Che contraccolpo subirebbe l'influenza inglese in Oriente se il Giappone, vincitore o vinto, uscisse da una lotta con un popolo di razza e di lingua anglosassone? Sappiamo di che sono capaci gli odi sciovinisti. Solo il francese sarebbe in grado allora di riprendere le redini » (p. 221).

E poi v'è la difficoltà del sistema metrico che gli Inglesi si ostinano a non adottare. E infine... una moderata riforma dell'ortografia francese potrebbe far molto bene.

Si dura fatica a non sorridere leggendo certe argomentazioni dell'A., ma se purtroppo molti di quelli che si assumono d'informare l'opinione pubblica su questi argomenti ne sanno quanto lui, la prelodata opinione pubblica ne sa anche meno.

Eppure bisogna riconoscere che lo studio delle lingue moderne, fatto *non* con lo scopo di conoscere altre civiltà e altre letterature, ma con il semplice scopo *pratico* di potersela cavare in un albergo o di scrivere una lettera commerciale all'estero, è un perditempo inutile, eppure assolutamente indispensabile data l'attuale disorganizzazione internazionale.

S'intende che, se si lasciano le cose andare per la loro strada, per via di « selezione naturale », non basteranno decine di Wisimus e centinaia di recensori a convincere il mondo a scegliere una sola lingua! Occorre si possa giungere a un accordo internazionale.

E allora, poichè d'una lingua morta per questo genere di scambi è assurdo parlare, le vie che si presentano se si vuol uscire dal caos non sono che due: o scegliere una lingua viva o ricorrere a una lingua ausiliaria artificiale.

Ma a un accordo internazionale intorno a una lingua viva non si potrà *mai* addivenire. Esempi? a bizzeffe. Mi limiterò a uno. Nel Congresso internazionale idrografico di Londra (giugno-luglio 1919) furono discussi fra l'altro il problema della carta internazionale e quello degli avvisi ai naviganti. Il delegato italiano propose che le carte e gli avvisi portassero, accanto al testo in lingua nazionale, la traduzione inglese. « Alcuni delegati al contrario — riferisce la relazione ufficiale (*Rivista Marittima*, agosto-settembre 1919, p. 19) — cominciarono col dichiarare che, se si ammetteva la lingua inglese come lingua universale marina, bisognava porre accanto ad essa la lingua francese. Al che il delegato italiano osservò che qui bisognava sacrificare tutti qualche cosa per avere *una ed una sola lingua di uso internazionale*: che ammettendo

di poter usare più di una lingua e si sarebbe perduto il vantaggio fondamentale e sarebbe nata immediatamente la necessità di usare oltre all'inglese e al francese anche altre lingue. Ben presto fu manifesta l'impossibilità di venire ad un accordo su tale argomento, e il presidente della sezione sostenne la tesi che «*al presente* pressochè tutti i servizi idrografici non avevano i mezzi per pubblicare gli avvisi ai naviganti in due lingue, e per ciò *era ragionevole abbandonare senz'altro l'oziosa discussione*»».

Così succederà ogni volta che la questione sarà posta sul tappeto, e anche di fronte ai più urgenti bisogni riapparirà la protesta sacrosanta: «La nostra lingua non deve essere sacrificata a quella d'un altro popolo».

Resta l'altro corno del dilemma: quello della lingua ausiliare artificiale. E qui si entra in un terreno scottante quant'altri mai: non c'è nulla di peggio di certe questioni che si dànno per risolte senza che si curi d'approfondirle. Dite che siete esperantista, e vi salteranno addosso in cinquanta: senza sapere esattamente che cosa volete, si metteranno a gridare che la Scienza ha pronunziato il suo verdetto intorno a certe utopie, ecc. ecc., sul tono dell'immortale: «*Ha detto male di Garibaldi*». La verità è che la scienza non ha pronunziato verdetto di sorta: dei glottologi alcuni (come il Brugmann, il Leskien, il Dauzat) hanno espresso parere contrario alla lingua internazionale, parecchi altri (come Max Müller, lo Schuchardt, Baudouin de Courtenay, lo Jespersen, il Bally, il Meillet, il Bartoli) hanno espresso parere favorevole.

Si tratta sopra tutto di vedere in qual modo ed entro quali limiti il problema viene impostato: il Croce stesso, che da un punto di vista teorico rileva l'insanabile contraddizione tra il concetto di *lingua* e quello di *universale*, ammette che in pratica una lingua ausiliare artificiale possa avere la sua utilità: «Per certi scopi pratici, ciò che importa è, non la fissità rigorosa, ma quella approssimativa, nella quale si trascurano le sfumature e si considera un'espressione all'ingrosso. Epperò, l'Esperanto, e altre convenzioni dello stesso genere, potranno avere la loro utilità, piccola o grande che sia, per certi tempi e per certi luoghi. Ridotta la cosa in questi limiti, essa è d'interesse e di competenza dei pratici, alle cure dei quali bisogna affidarla e lasciarla» (*Problemi d'estetica*, Bari, 1910, p. 197).

Certo, bisogna anche dire che il fanatismo di certi partigiani della lingua internazionale, le loro «*querelles quasi théologiques*» (D. Berthelot, cit. dal W. a pag. 66), certi metodi di propaganda a base di grancassa hanno ottenuto l'effetto contrario di quello che si proponevano. Ma non è perchè un fanatico ha battezzato un liquore *Espérantine* che si ha il diritto di concludere che l'Esperanto non può funzionare e non funziona.

Di fronte alla discordia nelle opinioni dei competenti e alle inopportune manifestazioni di alcuni partigiani, tanto più preciso si fa il dovere, per chi vuol giudicare con la propria testa e non secondo la *routine*, di guardare da sè come vanno le cose.

L'ha fatto il signor Wisimus? Non esito a dire di no. Mi si permetta di citare qualche esempio. Le sue notizie non vanno oltre il settimo congresso esperantista, mentre fino ad oggi se ne sono tenuti tredici e l'ultimo (Praga, agosto 1921) contava non meno di 2500 partecipanti. In 15 righe d'Esperanto (pp. 45 e 81) egli riesce a mettere insieme non meno di 11 errori, ed anche a volerne attribuire qualcuno al proto, ne restano altri che mostrano che egli cita di seconda o di terza mano. E guai a cercare nel libro la discussione di alcuni fra gli argomenti capitali in favore della lingua ausiliare: così, il fatto che i nuovi stati, (Cecoslovacchia, Polonia, Lituania, Lettonia, Finlandia, ecc.) acquistando per le loro lingue diritto di cittadinanza politica, sono venuti nello stesso tempo a perdere le lingue culturali ausiliari di cui s'erano finora serviti, rende per essi più impellente la necessità di una seconda lingua *unica*. Si possono leggere a questo proposito le belle pagine del Meillet nel suo libro *Les langues dans l'Europe nouvelle* (Parigi, 1918), e la conclusione che ne sgorga: «Solo una lingua artificiale può dare alle relazioni internazionali lo strumento pratico e semplice che loro manca» (p. 330).

E, infine, a non voler ricordare minori inesattezze dell'A. (come Schleyel e Popp, p. 87, per Schleicher [?] e Bopp) non si può tacere la gustosa svista per cui egli ricorda in una lista di autori inglesi (p. 184) *Olivier Swift*, che sembra una *mésalliance* fra Jonathan Swift e Oliver Twist, e il luogo in cui, a proposito dei progressi del francese in Alsazia dopo il '70 (p. 109), egli ricorda «l'expression si juste et si piquante de Dumont-Wilden... *la victoire des vaincus*». Povero Orazio defraudato!

Citerei volentieri al signor Wisimus le auree parole: *Ne sutor ultra crepidam*. Non cedo alla tentazione di tradurgliele, perchè alle volte non le attribuisca a me...

BRUNO MIGLIORINI.

FRANCESCO DE SANCTIS, *Manzoni - Studi e Lezioni a cura di* GIOVANNI GENTILE, Bari, Laterza, 1922, pp. VII-269, L. 12.50.

I quattro studi manzoniani del De Sanctis insieme colle lezioni di cui quelli sono il riassunto e che possono esserne un ampio commento, danno l'impressione di un'opera saldamente organica (1): sentiamo che nel complesso dell'opera desanctisiana rientrano come conclusione della *Storia* e che, con pari necessità, costituiscono quella crisi attraverso cui la dottrina estetica del grande critico doveva passare.

Pensiamo a cosa era la critica manzoniana anteriore o contemporanea a queste pagine: pensiamo anche di quali argomenti si valsero, quando queste pagine erano state già pubblicate, il Carducci e il Borgognoni nella loro polemica manzoniana. Una critica fatta di accenni parziali, che non trovavano un centro unificatore: accuse ai protagonisti del romanzo di scarsa dignità — era la antica accusa classicista che sopravviveva; accuse ad altri personaggi di essere troppo viziosi — era una critica realistica che si faceva valere: si discuteva della legittimità dell'unione del romanzesco e dello storico e si distingueva tra personaggi reali e personaggi inventati: si esaltava la fede del Manzoni come sua ispiratrice, ma era questa indicazione troppo generica, che non poteva definire il carattere della sua arte (2). Non erano mancate certo osservazioni utili: ma solo in queste pagine la critica manzoniana trova la sua prima formulazione.

Il Manzoni è, per il De Sanctis, il *poeta della misura*: del Manzoni lo interessano sovratutto i *Promessi Sposi* e dei *Promessi Sposi* l'equilibrio e l'armonia sovrana. Come è stata raggiunta questa armonia? Quale ne è il significato storico? La letteratura italiana aveva sognato nell'idillio o aveva vagheggiato astratti ideali: su di un fondo serio, costruito dal suo intelletto, il Tasso aveva intessuto i suoi sogni voluttuosi: un nuovo mondo affettivo si era fatto sentire nell'Alfieri e nel Foscolo, ma sotto le specie di ideali scarni e retorici (1). Quello che il Tasso aveva tentato, il Manzoni attuò. — «Non «era già un bisogno di conoscer la sto«ria per mezzo della poesia... ma era un «bisogno più vivo del reale, l'immagina«zione fastidita di quel fantastico e di «quelle astrattezze, che cercava nella «storia un nuovo nutrimento (pag. 53 della pres. ed.) — Il Manzoni fu il poeta che soddisfece questo bisogno dell'Italia nuova: quale sia stato il suo atteggiamento verso la storia, come sia giunto a farne poesia, è ciò che espongono questi studi.

Ogni affermazione di questi scritti è una risposta a giudizî del tempo: li distrugge e li invera, e sempre in essi trova il suo limite e la sua ragion d'essere. Il Manzoni poeta della fede? Ma la sua fede è quale poteva essere dopo il movimento illumînistico, è una fede che ignora il Medio Evo, che, quando non s'immerge nella complessa umanità a informarla di sè rendendola materia d'arte, suggerisce alla poesia piuttosto immagini fantastiche che potenti inni religiosi. Tra storia e arte vi è contrasto: ma bisogna distinguere la teoria del Manzoni, la quale era insufficiente, dalla sua arte, e riconoscere, del resto, che quella teoria era indizio di una esigenza profonda. Vi è nel Manzoni un ideale che vuole trovare la sua forma artistica e si presenta dapprima astrattamente e trova la sua forma convenzionale negli inni, vuole, nelle tragedie, farsi valere

(1) Il Gentile ha raccolto in questo volume i quattro studi manzoniani del De Sanctis, che erano stati editi l'ultima volta negli *Scritti varii* per cura del Croce, i riassunti delle lezioni per intiero (il Croce ne aveva dato ampii squarci), la lezione di Zurigo sul *Marzo 1821*. Si può rammaricarsi che il Gentile non abbia creduto di richiamare in una nota quei passi della *Storia* e dei *Saggi* in cui si accenna al Manzoni, per fare attento il lettore sull'unità del pensiero desanctisiano. Comunque il volume riesce utilissimo e dobbiamo essere grati a Giovanni Gentile e all'editore Laterza di avercelo procurato.

(2) Tutti questi spunti di critica si trovano nel Tommaseo. Il Tommaseo si tormentò molti anni intorno al Manzoni, anche per una ragione psicologica: perchè l'armonia manzoniana doveva essere, per lui incapace a raggiungerla, come un ideale e come un rimprovero. Sulla critica del Tommaseo ha scritto qualcosa il Trabalza (*Il Tommaseo e i Promessi Sposi* in *Studi e Profili*, Torino 1903 pag. 311 e sègg.). Del resto questi argomenti a noi non interessano come proprii del Tommaseo: si tratta di argomenti ripetuti molte volte a loro tempo.

(1) A proposito del Tasso e del Manzoni cfr. la *Storia della letteratura*: «Rimase in lui [nel Tasso] «un mondo puramente intenzionale, un presenti«mento di una nuova poesia, uno scheletro che «rimpolpato e colorito di vita interiore si chiamerà «un giorno i *Promessi Sposi*» (ed. Croce, vol. II p. 159). E, per vedere come, secondo il De Sanctis, la differenza ideale tra il Foscolo e il Manzoni si riflettesse sulla loro arte si possono leggere queste righe del saggio sul Foscolo, riguardante l'*Ortis*: «La prosa non può rendere ciò che di aereo e fug«gitivo si stacca da queste fragili creature se non «per virtù di analisi, dividendo e realizzando «come è in quella immortale Cecilia del Manzoni. «Ma è appunto l'analisi che manca al Foscolo, la «pienezza e la varietà della vita reale».

accanto a una varia materia storica, ma non riesce a penetrarla e vive poeticamente in effusioni, in momenti lirici, in qualche accento dei personaggi o nei cori; solo se trova accanto a sè il reale e ne è limitato, riesce a trovare la sua forma artistica. Il segreto di questo mondo sta in quell'ideale da cui tutta la materia è rischiarata, in quel reale in cui quell'ideale trova forza e individuazione. Di qui il senso della misura; di qui il dominio che l'autore dimostra dei suoi personaggi, per cui rimane sempre superiore a tutti, sempre vigile ad evitare ogni eccesso; di qui il tono analitico del suo discorso e l'ironia, indizio di quella superiorità. «Analisi e rappresentazione « s'illuminano a vicenda, entrando l'una « nell'altra, e l'una essendo dell'altra « specchio e rilievo, di guisa che spesso « un tratto analitico ti rischiara tutta « l'azione, e un gesto e una parola ti ri- « chiama tutta l'analisi (p. 131 della pres. ed.)». Il Tommaseo aveva con finezza ammirato nel Manzoni l'arte « di trovar di quelle parole che *scolpiscono insieme la passione, la spiegano e la condannano* », ma era stato incapace a svolgere questa osservazione, a spiegare la genesi spirituale di questo tono artistico. Ma anche il De Sanctis svela nella interpretazione del Manzoni le manchevolezze della sua critica. Quel « senso del reale » che egli aveva additato come proprio del M. lo induce a cercare la perfetta individuazione dei personaggi, il particolare concreto: egli che così bene aveva indicato la funzione artistica dell'«ideale» manzoniano, giunge a dire: « Il lettore « può ignorare che relazione tenga « don Abbondio o don Rodrigo con « quel mondo ideale, senza che sce- « mi il suo interesse per queste crea- « ture immortali; anzi tanto più guste- « rà realtà così vivaci, così finamente a- « nalizzate, quanto meno si ricorderà di « quelle relazioni astratte. Gli è come di « quei peccatori di Dante, il cui interes- « se non è nella loro posizione di riscon- « tro alla giustizia eterna, ma nella loro « posizione storica e psicologica» (pag. 87). Quel « reale » cessa di essere l'espressione necessaria del mondo manzoniano, in cui è vivo solo in correlazione all'« ideale », per divenire scopo a stesso, per diventare sinonimo di perfezione artistica. E l'esempio che il De Sanctis adduce ci rende più chiaro il suo errore: di Farinata possiamo bene dimenticare la sua qualità di eretico, ma don Abbondio è fissato in eterno dalla mente giudicatrice del Manzoni, e, per es., « il coraggio, uno non se lo può dare » non è solo un tratto di comicità, ma, come osserva il Tommaseo, l'espressione di una condanna morale. Il De Sanctis giungerà a distinguere i personaggi del romanzo in tre gruppi: quello del bene, quello del male, e quello intermedio, e a dire che lo scrittore riesce meglio nella descrizione dell'intermedio, perchè vi si trova a suo agio. Come si vede, le note espressioni degli scritti zoliani non sono una novità rispetto a questo studio; le parole potranno esser più forti, ma la critica, in esso implicita, è già tutta in queste pagine. Con questi criteri, egli potrà scrivere che Lucia è spiegabile sino ad un certo punto colla bontà di Agnese e colla educazione di Padre Cristoforo, ma che sotto la persona del suo autore, il quale « malgrado il suo realismo porta nelle « ossa anche lui l'eredità retorica dei « passato », diventa un modello, una statua ideale (1). Residuo di filosofia hegeliana, questa critica dei caratteri, la quale, mentre perdurava nell'errore romantico di insufficiente distinzione tra storia ed arte, veniva d'altro lato a coincidere colla tradizione italiana, amante del concreto, del limitato: e al razionalismo artistico italiano (si pensi alle note tassesche di Galileo!) paiono ispirate alcune osservazioni del De Sanctis sul *Cinque Maggio*, la distinzione fra la cornice e il quadro e il giudizio intorno ai versi

Dov'è silenzio e tenebre
La gloria che passò.

in cui il critico ravvisa piuttosto un sublime di concetto che una bellezza artistica. Del resto per tornare ai *Promessi Sposi* questa critica dei caratteri, questo ricercare individui compiuti in ogni loro parte, contraddiceva alla critica stessa che il De Sanctis era venuto svolgendo. Se l'autore domina i suoi personaggi colla sua continua presenza, è possibile ricercare caratteri ben delineati? Se il tono dominante è un tono analitico, come si possono chiedere individualità autonome ed intiere? Al Manzoni, erede in questo della tradizione francese, la passione interessa in quanto *conosciuta*: nella letteratura delle massime e dei caratteri, il Corneille aveva mostrato di amare i suoi personaggi rischiarati dalla legge della volontà, il Racine aveva offerto situazioni immobili, in cui la passione non travolgeva con sè il mondo, ma si faceva chiara a sè stessa; si pensi a quei gruppi di nomi e di aggettivi, apparentemente astratti, del Bossuet, in cui lo scrittore giudica e ritrae certi stati dell'animo e che furono presenti al Manzoni artista: si pensi al Voltaire dei ro-

(1) Si ricordi la conclusione del saggio sulla Francesca: « Manzoni stesso, così potente creatore di individui, ha messo nella sua Lucia un non so che di artificiale e trapassato »

manzi in cui quella tradizione analitica giunge all'estremo e fa dei personaggi fantocci e solo più è presente uno spirito in sommo grado curioso, che gioca con sè stesso. Di qui l'impossibilità di trovare nel Manzoni caratteri shakespeariani. E le manchevolezze del romanzo — è lo stesso De Sanctis che ci suggerisce questa osservazione — sono dove la ricerca realistica tradisce anche l'autore ed egli ci fornisce particolari che sono insignificanti rispetto a quel mondo ideale o al contrario dove questo non ha accanto a sè un mondo reale da illuminare e diventa predica astratta come in qualche frase di Padre Cristoforo: in tutti quei passi insomma dove quell'armonia viene meno.

Ma questa contraddizione latente nella critica desanctisiana non è dovuta a uno di quegli errori che nascono dal caso, per superficialità o distrazione e possono passare senza lasciare traccia: il De Sanctis formulò questo errore meglio di altri, ma, in questo come in altri casi, critici da lui lontani lo ripeterono e lo esagerarono. Il gusto comune che amava il Manzoni per la temperata saggezza, per lo spirito di osservazione, non ebbe altro criterio di ammirazione di quello del realismo: lo spirito di misura, intanto, che il De Sanctis aveva ammirato, diventò per i più dei lettori semplice bonomia, così che l'arte manzoniana andò depauperandosi per i lettori dei suoi motivi più profondi. E nello stesso tempo poteva avvenire quello che già era avvenuto al De Sanctis, il quale, entrato con un criterio ambiguo nel mondo manzoniano, aveva provato dapprima una intiera soddisfazione e poi il senso di una inspiegabile mancanza; e, per dare un esempio, il Romani, cercando nel Manzoni quello che non poteva dare, scriveva che le creature manzoniane « le « quali sono tutte così ricche di vita, si « mostrerebbero forse più vive se l'auto« re avesse saputo aiutarci a vederle nel« la figura » (1): conclusione assurda, la quale, venendo dopo osservazioni fini ed esatte, ci dimostra che l'errore si cela nella premessa (2). Come può darci figurazioni plastiche un'opera come i *Promessi Sposi*, così intensamente musicale per il predominio che l'autore conserva sui suoi personaggi?

A dare una nuova interpretazione di un poeta occorre non solo possedere un concetto più raffinato dell'arte di quello implicito nelle precedenti interpretazioni, ma anche un mondo poetico potenziale, un contenuto personale di sentimenti e di idee che possa trovare in quel poeta la propria espressione. E un simile rinnovamento spirituale non è mancato, come si sa, in Italia, in questi anni, ed anzi sopratutto per il Manzoni la critica desanctisiana è stata rinnovata e corretta.

Se mi si chiedessero esempî della migliore contemporanea critica d'arte italiana, certo mi sarebbe impossibile non nominare i lavori manzoniani del Momigliano; se qualcuno dubitasse del valore critico del Croce, non avrei che a consigliargli di leggere il recente saggio sul Manzoni: e non pochi altri lavori d'indole e estetica e culturale hanno accresciuto la conoscenza manzoniana. Come appaiono dunque al lume della nuova critica questi scritti desanctisiani? Quanto vi è in essi di durevole? Il Momigliano ha ristaurato nella loro ricchezza i motivi manzoniani che erano andati attenuandosi: tuttavia nella sua ricerca, così finemente condotta, è parso talora dar troppo valore a certi elementi dell'arte manzoniana rispetto a certi altri. « L'episodio dell'Innominato è opera del « genio, mentre una parte dei *Promessi* « *Sposi*, macchiette, quadretti in genere, « piccoli particolari comici o caratteristi« ci, deriva da una facoltà osservatrice a« cuita dall'abitudine e succede malamen« te all'intuizione quando essa viene a « mancare » (M. *L'Innominato*, 1913). Il Momigliano ha poi corretta la sua critica: ma contro questa sua osservazione conservano sempre il loro valore le pagine del De Sanctis sull'armonia dell'arte manzoniana, in cui non si può osser-

(1) F. ROMANI, *La figura e gli atteggiamenti umani nella Divina Commedia e nei Promessi Sposi* in *Ombre e corpi*, Città di Castello, 1901.

(2) Il Romani nota, p. es., come un difetto, che sminuisce la bellezza dell'episodio della madre di Cecilia, espressioni come queste: « una giovinezza avanzata, ma non trascorsa », « una bellezza velata e offuscata, ma non guasta ». « andatura affaticata, ma non cascante » ecc., perchè dice ci impediscono di farci fare una figura precisa della donna. Ma queste sono espressioni connaturate allo stile analitico del Manzoni: il ripetersi, il temperarsi, il correggersi è un indizio del suo modo di veder le cose: anche quando non vuole descrivere figure, ma solo ritrarre stati d'animo egli usa espressioni simili a queste: « se non un rimorso una cert'uggia della sua scelleratezza » « un ribrezzo, direi quasi un terrore » « non dirò pentito, ma indispettito » « come un tradimento, che so io! come un gastigo ». Sono parole che si trovano nei capitoli sull'Innominato. Questo è lo stile del Manzoni nei suoi aspetti estremi, ma tutte queste espressioni non stonano nelle sue pagine. Anche nella descrizione di spettacoli naturali egli adopera costruzioni simili.

vare quello squilibrio di parti geniali e parti artisticamente inferiori (1).

Il Croce, partendo dalla sua polemica sul pensiero storico del Manzoni, è giunto a trovare un duplice atteggiamento manzoniano di fronte alla storia e corrispondente a quello due diverse fonti di poesia e a distinguere più nettamente che non si fosse fatto per l'innanzi tra l'arte delle tragedie e degli inni e quella dei *Promessi Sposi*; e, mettendo con grande chiarezza in rilievo il tono giudicativo di quest'ultima, intravvisto dal Tommaseo, ha mostrato come questo tono sia unico e non si possa artisticamente distinguere tra i diversi motivi del romanzo. Ma, nonostante tutto questo arricchimento della critica, si vede come rimangano salde le osservazioni del De Sanctis sull'armonia e sulla misura manzoniana; ancora una volta, anche se in queste pagine possa sembrare di non trovare quella rapidità geniale e, direi quasi, unica, di intuizione storica che si trova nei suoi scritti sul Petrarca, sul Machiavelli, sul Tasso, sul Metastasio, a lui dobbiamo rifarci, per continuare o per correggere: chè sempre ancora ci moviamo nell'ambito delle sue idee.

MARIO FUBINI.

RODOLFO BOTTACCHIARI, *E. T. A. Hoffmann novelliere*, Saggio critico, Firenze, Battistelli, 1922, p. 115.

E. T. A. Hoffmann gode in questo momento in Italia di rinnovata attenzione: mentre R. Pisaneschi ne traduce alcune delle opere migliori e più caratteristiche, R. Bottacchiari volge la propria indagine alla sua arte e la fa oggetto di un saggio critico brillante e profondo.

Dice il B. in un suo cenno introduttivo di avere avuto in mente di tracciare « uno studio ampio e completo sulla personalità artistica di E. T. A. Hoffmann » e di aver dovuto per varie ragioni restringere e ridurre la sua materia nelle anguste proporzioni di un breve libretto, tralasciando quanto aveva carattere particolarmente erudito. Ora, non saremo certo noi a rimproverargli le poche note e le limitate citazioni, non indispensabili affatto a testimoniare il suo lavoro paziente e il grande amore, specie in considerazione della maggiore agilità che l'operetta ha così acquistato e dell'abilità con cui, pure nella più rapida sintesi, l'autore ha saputo porre e risolvere il problema della natura e dei mezzi dell'arte hoffmanniana; piuttosto la bontà del presente saggio ci fa rimpiangere che il B. non abbia creduto di allargare il campo delle sue ricerche, dandoci dell'Hoffmann una completa monografia.

Divisa in tre lunghi capitoli, l'operetta esamina nel primo « il mondo della fantasia e dell'arte di E. T. A. Hoffmann »; nel secondo osserva come tale arte si manifesti nei suoi *Märchen* e nei suoi racconti drammatici; nel terzo fissa la sua posizione nella storia della letteratura tedesca ed europea, indaga quanto egli ha di vieto e quanto di nuovo, quel che lo ricollega alle precedenti scuole e quel che preannunzia le tendenze future, chiudendo con un esame della sua tecnica e del suo stile e con un giudizio complessivo sulla sua arte.

L'Hoffmann è per il B. il « poeta della fantasia », in quanto che in lui e nella sua opera l'elemento fantastico predomina su ogni altro elemento originario dello spirito, tendendo anzi ad « apparire quasi sempre puro, cioè libero da ogni influsso di sentimento e di riflessione ». E' una fantasia, quella dell' Hoffmann, che trae la materia per i suoi giochi dalla ricca sensibilità del poeta: specialmente dalla sua squisita sensibilità musicale che non si manifesta meno, sebbene variamente, nella sua opera letteraria che nelle sue composizioni musicali vere e proprie. Questa fantasia vivace e nobilissima è quella che gli apre il mondo del meraviglioso (*wunderbar*), quella che gli permette di dare anche a questo espressione tangibile. Caratteristico, infatti, dell'Hoffmann è che in lui il mondo sensibile si allarga grado grado, invadendoli, in quelli dell'ultrasensibile e del subcosciente. Scompaiono, dileguano dinanzi alla sua fantasia le barriere tra quanto cade sotto il controllo cotidiano dei nostri sensi limitati e della coscienza nostra e quanto a tale controllo si sottrae e di cui pur ci sembra di aver talora come un vago sentore in ciò che noi chiamiamo fantastico (*wunderlich*), in « quelle manifestazioni della conoscenza e del desiderio, che non si possono concretare e tanto meno precisare con alcuna delle nostre facoltà razionali ». E anche questi mondi si veston per lui di colori e di forme sensibili, si rivelano in suoni, in armonie.

Parlavano già i primi romantici di un immenso mondo ignoto in noi e in-

(1) Non che talvolta un qualche squilibrio non ci sia: si pensi alla « *gioia austera e solenne* » che prova Lucia, quando conferma il suo voto e al chiacchiericcio di Agnese. Quello che è di eccessivo nelle espressioni del Momigliano (e che egli ha del resto, come ho detto, più tardi temperato) è dovuto al generalizzare osservazioni singole come queste. Se nei *Promessi Sposi* succedessero malamente due toni opposti, il carattere di quest' arte sarebbe del tutto diverso e assolutamente opposto all'equilibrio, che il De Sanctis ha posto in rilievo.

torno a noi, e sognavano di penetrarlo, di conquistarlo, arricchendosi di nuovi sensi, accrescendo la potenza del proprio Io, educando a un tempo istesso con l'Io la natura: nel sogno e nella poesia si illudevano di pregustare, divinandola, questa inesplorata realtà, ed erano, le loro visioni, eteree, d'un azzurro evanescente. Ora questo mondo si manifesta nell'Hoffmann, ma non come conquista dell'*Io*, non come irradiato della luce di questo e quasi in essa sprofondato, bensì sottratto al suo dominio, spesso con quello in contrasto, ancora attraverso il sogno, ma più spesso in uno stato di assorbente *rêverie*, di fissazione, di allucinazione, attraverso fenomeni ipnotici, magnetici, patologici, che acuiscono spasmodicamente la sensibilità o la coscienza e dànno al soprasensibile e al subcosciente la concretezza, la corporeità del mondo sensibile. Nè in questa obbiettivazione egli conosce limiti: non solo la natura assume in lui vita e moti umani, non solo profumi, colori, suoni — sopratutto suoni — si animano e, mescolandosi, fondendosi, trasformandosi gli uni negli altri, ne diventano il linguaggio; ma anche alle nostre passioni, ai nostri desideri, anche a ciò che si agita oscuro entro di noi egli dà corpo e fa che innanzi a noi si presenti, come da noi distinto e dotato di esistenza propria, fino a giungere allo sdoppiamento dell'Io, fino alla creazione del «Doppelgänger». Come il mondo sensibile e quello del meraviglioso confinano strettamente tra loro, fino a confondersi, così grado grado egli trapassa dall'uno all'altro, tutto colorando e concretizzando con uno spiccato sensualismo naturalistico: e innanzi a noi si schiudono, specie nei Märchen, i segreti della natura, in un mondo di fiaba generalmente soave e armonioso, che ricorda, intensificandone la Stimmung e la plasticità, quello dei soliti Märchen romantici; oppure si agitano nei suoi racconti i fantasmi e gli spettri della nostra subcoscienza, in paurose visioni, in drammatici contrasti.

In questa rappresentazione sensibile e corporea del soprasensibile e del subcosciente, nel realismo con cui dipinge concretamente il meraviglioso, sta appunto la novità dell'arte hoffmanniana, ciò che particolarmente distingue il nostro dagli altri romantici; e poichè con questo stesso realismo egli osserva e ritrae la vita circostante e analizza le passioni umane, poichè questa tendenza all'osservazione realistica della vita si va facendo man mano più spiccata, fino a prevalere, negli ultimi racconti, nella tendenza al fantastico, così egli viene a preludere a «quell'incipiente movimento realistico che, attraverso Hebbel, Grabbe, Ludwig, finisce per riattaccarsi all'odierno impressionismo».

Nella disamina dei procedimenti, attraverso ai quali l'Hoffmann riesce o cerca dare espressione al suo mondo artistico, il B. dimostra finezza di osservazione e acume critico non comune. Opportuni sono i raffronti con gli altri poeti della scuola romantica, con gli scrittori di racconti fantastici, fioriti in Europa negli anni che seguirono la rivoluzione francese, specialmente col Nodir, col Cazotte, col Coleridge, col Wordsworth; accorta e fine l'osservazione delle particolarità stilistiche e tecniche. Forse maggior conto avrebbe potuto tenere l'autore dei rapporti dell'Hoffmann con gli studiosi delle «Nachtseiten der Natur», che tanto influsso esercitarono su quasi tutti gli scrittori romantici del tempo, e specialmente con lo Schubert, che di queste «Nachtseiten» fu il principale rivelatore, nei suoi studi sulla ignota vita nostra subcosciente, sul sogno, sul sonnambulismo, su tutto quel mondo che appare appunto concretato artisticamente nel nostro; come utile sarebbe stato in genere anche al comprendimento e all'apprezzamento dell'arte hoffmanniana un più ampio esame della sua concezione della vita.

Ciò non diminuisce del resto il pregio del saggio, che, pensato e scritto con calore e con la piena padronanza dell'argomento e della critica relativa, è venuto ad arricchire d'un prezioso contributo quella letteratura sul romanticismo tedesco, iniziata tra noi dal Farinelli, col suo *Romanticismo in Germania* e rapidamente sviluppatasi con serietà di intenti e fecondità di risultati.

G. A. ALFERO.

PIETRO BARDI. *La poesia di Wordsworth* (1770-1808). Bari, Laterza, 1922, pagg. 138 L. 8,50.

EMILIA BASSI. *William Wordsworth e la sua poesia, commentata e spiegata.* Bologna, Zanichelli, 1922, L. 12.

Lodevole l'intenzione dei due autori, di diffondere tra noi la conoscenza della poesia wordsworthiana, il cui culto si è ravvivato in Inghilterra negli ultimi anni. Purtroppo ben poco, oltre l'intenzione, ci resta da lodare nei due libri. Malgrado il titolo crociano, pregno di promesse, il libro del Bardi sfiora soltanto l'argomento «poesia di Wordsworth» (si desidererebbe, p. es., che fosse meno sommario il capitolo «Wordsworth e la natura»): consta sopratutto di notizie biografiche, diligentemente ordinate per quanto non nuove nè acutamente sfrut-

tate, e di versioni in prosa, piuttosto opache, inserite qua e là nel testo. L'autore nota, sul limitare del suo volume, che «col poema autobiografico, il *Preludio*... egli (il W.) ha facilitato assai l'opera del critico, liberandolo da indagini e ricerche e segnandogli sicura la via». Questa via era stata già seguita felicemente del Légouis (*La jeunesse de Wordsworth, Étude sur le Prélude*, Paris 1896), e avrebbe dovuto esser cura del Bardi, così ben informato in fatto di bibliografia, d'evitare confronti non vantaggiosi pel suo libro. Ad ogni modo il libro del Bardi, per la sua accuratezza e pel modo piano col quale è condotto, può soddisfare modeste esigenze scolastiche.

Non altrettanto raccomandabile sotto quest'ultimo aspetto è il libro della Bassi, troppo inferiore al proprio compito, sia pur modesto, di dichiarare le migliori liriche wordsworthiane. A parte l'introduzione, ove l'autrice tenta supplire al difetto d'informazione (tra le «opere consultate» non una ve n'è che sia d'una certa importanza per l'argomento trattato) con frasi vaghe, o peggio, quali: «l'opera poetica di William Wordsworth, ricca messe di alti pensieri e di forme nobili», «Milton è un sole dinanzi al quale bisogna inchinarsi»; i commenti alle singole liriche lasciano parecchio da desiderare, per gli errori di stampa, e non di stampa soltanto, come quando l'autrice, in nota a «and while the rest, a ruddy *quire* - were seated round their blazing fire», confonde *quire*, grafia obsoleta di *choir*, con *quire* = quaderno, la cui etimologia è tutt'altra, e osserva: «*Quire* dal vecchio francese *quaier* e poi *cahier*: ha il significato originale di risma o quaderno, quindi raccolta di fogli. Qui è usato per famigliola». In simili casi non resta che consigliare all'autrice:

> **al taglio della spada**
> ***rimettere* ciascun di questa risma.**

MARIO PRAZ.

H. TH. BOSSERT, ***Alt-Kreta, Kunst und Kunstgewerbe in Aegäischen Kulturkreise***, Berlino, E. Wasmuth A. G., 1921, pp. 66 e 272 figg. su tavole.

Il maggiore elogio per questo libro va all'editore Ernst Wasmuth, che aggiunge una nuova e ricca collezione di immagini a quelle di cui da qualche tempo va curando la pubblicazione nel suo «*Orbis Pictus*». Io credo che questi volumi, con molte tavole e poco testo, siano la forma migliore per diffondere largamente la cognizione delle forme d'arte più lontane e meno note, cognizione che con la più ampia visuale e la maggior cultura estetica che importa è forse anche uno dei mezzi più efficaci per correggere l'attuale disorientamento estetico nel campo delle arti figurative.

I tempi poco felici per le relazioni internazionali e il geloso segreto che grava ancora su troppi monumenti minoici (e noi italiani purtroppo non siamo tra i minori colpevoli!) hanno limitato la scelta fatta dal Bossert e lo hanno spesso costretto a ricorrere alle riproduzioni anzichè agli originali. Ciò non gioverà certo alla schietta conoscenza dell'arte minoico-micenea già tanto turbata dalla modernità di tante riproduzioni dello Stefani, del Rodenwaldt e dello Gilliéron.

Le tavole illustrano l'architettura, la decorazione degli edifici, i rilievi di vario genere, la statuaria, la ceramica, la metallotecnica, l'oreficeria, la sfragistica e i monumenti della scrittura. Un ultimo utilissimo gruppo comprende i monumenti egiziani in qualche relazione con la civiltà minoica. Un complesso prezioso per i non iniziati e tutt'altro che inutile anche per gli specialisti.

Il testo invece pecca un po' della tendenza filosofica che caratterizza anche le introduzioni dell'*Orbis Pictus*. Non vedo infatti quali lumi possa trarre dalle svariate considerazioni di carattere generale che fa il Bossert, chi non ha già famigliari gli elementi della civiltà minoico-micenea. L'abbondare delle digressioni filosofeggianti mi inviterebbe a molte osservazioni, ma mi limiterò a rilevare solo alcuni punti nei quali mi sembra che il B. abbia corso un po' troppo.

Il carattere della religione minoica sarebbe sereno, per non dire lieto: ma non bastano i famosi anelli con le scene di sradicamento dell'albero sacro per dimostrare che anzi si doveva essere molto vicini al carattere tragico delle religioni sopratutto micrasiatiche?

La mancanza di figurazioni storiche dipenderebbe dalla mancanza di grandi avvenimenti esteriori. E le guerre con o contro l'Egitto, le distruzioni dei più antichi palazzi minoici, l'eco che di grandi eventi rimane negli stessi miti ellenici, non bastano a dirci che la storia di Creta fu quant'altra mai movimentata? Del resto non si comprenderebbe un grande paese senza una grande storia: la potenza non si crea che con la lotta: i tedeschi lo sanno.

Il B. dice che i minoici sarebbero stati particolarmente provetti nel riprodurre piante e animali perchè il loro spirito di osservazione si sarebbe particolarmente educato nel curarne la coltivazione o l'allevamento! La ragione è ben diversa: nelle arti primitive i fiori ci sembrano meglio resi perchè in funzione decorativa la spontanea stilizzazione è un pregio, e gli animali perchè in essi la

relazione delle singole parti è tale che il primitivo può renderle, come suole, secondo le vedute principali, senza cadere per questo nelle deformazioni in cui cade rendendo la complessa figura umana. Il primitivo dunque raffigura meglio gli animali non per merito suo, ma per merito dei modelli.

Che il B. non abbia dimestichezza con le leggi delle arti primitive (povere fatiche di Lange, Loewy, Hildebrandt e Della Seta ancora tanto ignorate!) risulta anche dalla sua asserzione che l'arte minoica abbia rotto presto la « rigida frontalità ». Che in essa vi sia una eccezione alla frontalità (la figura femminile in bronzo di Berlino: figg. 139-140) è vero, ma si tratta di un unico caso che non è impossibile spiegare: tutti gli altri monumenti ubbidiscono rigidamente alla ferrea legge, compresi, per quanto complessi, i gruppi con i tori, che il B. cita a sostegno della sua affermazione.

E finalmente il B. non ha voluto tralasciare due tocchi di modernità ultimo stile là dove afferma una parentela di visuale artistica fra i minoici e gli « espressionisti » tedeschi, e dove accenna ad una dipendenza delle sculture cicladiche dalle sculture negre. Gli affreschi di Cnosso e i quadri di Kokoschka parenti: chi l'avrebbe mai pensato? Quanto ai negri poi, a parte che le sculture negre simili alle cicladiche sono un fenomeno relativamente recente, creda pure il B. che nel terzo millennio a. C. i veri negri (da non confondersi con gli Etiopi) sì e no avevano raggiunto il lago Ciad e solo qualche individuo avrà visto il Mediterraneo come umile schiavo. Il Mediterraneo non è mare da negri. Le Cicladi poi sono vicine all'Africa, sì, ma all'Africa dei Libi.

Il B. ha fatto seguire alla sua introduzione una raccolta interessantissima dei testi egiziani, cuneiformi e biblici relativi ai « popoli del mare »; ottima idea che peraltro non raggiunge forse pienamente il suo scopo nè per i lettori comuni nè per gli specialisti: chè quelli avrebbero bisogno di molte note illustrative e questi di un ben diverso apparato scientifico.

Dopo quanto ho detto sembrerà che io giudichi male il libro in questione; tutt'altro! Voglio ripeterlo: il suo scopo e il suo pregio sono nelle tavole e queste sono moltissime, bene scelte e quasi sempre belle.

CARLO ANTI.

CRONACA

Per la serietà degli studi. — Il prof. Clemente Merlo, dell'Università di Pisa, ha pubblicato in *Levana*, anno I, n. 2, un coraggioso scritto su *Il disegno di legge Corbino in favore del personale insegnante universitario*: coraggioso perchè leva la voce contro i molti professori che fanno di rado e malvolentieri lezione, che all'operosità professorale dedicano gli sgoccioli di quella professionale, e che magari segnano nel registro l'argomento della lezione o esercitazione da loro non impartita, ecc. ecc. Noi gli diamo pienamente ragione; tanto più che cose consimili abbiamo scritto già parecchi anni fa (*Cultura*, 1908, col. 161); ma non crediamo che si possa rimediare con un più energico intervento delle autorità ovvero dando altro carattere all'ufficio dei Rettori e dei Presidi. Il ministero del professore non può essere regolato e vegliato come un qualsiasi ufficio di carattere burocratico. La libertà di cui godono professori e studenti nell'Università è sacrosanta necessità e converrebbe piuttosto ampliarla che non ridurla. Ma si tratta di saperne usare; e se se ne usa male da parte dei professori non meno che da parte degli studenti è perchè nel nostro paese, ricco a esuberanza di magnifiche qualità, non è ancora abbastanza vivo il senso del dovere; quello che non ha nulla a che vedere coll'*obbligo* e del quale si risponde esclusivamente alla nostra coscienza. A questo senso del dovere rieducarci dobbiamo, magari un poco prima di arrivare, professori o studenti, all'Università.

D'altra parte, occorre anche dire che manca nel nostro paese l'adeguata considerazione per i rappresentanti dell'alta cultura: e di lì il desiderio che avvizzisce i professori come ragazze che tardano a trovar marito di diventar deputati, senatori, consiglieri di Stato, membri, insomma di qualche altra cosa meno indifferente che non sia l'Università, all'opinione pubblica.

Per fortuna, non manca qualche professore fiero di vivere esclusivamente per la scuola e per la scienza. Esempio, Pio Rajna che dalla scuola ha preso commiato pochissime settimane fa con questa dignitosa e commovente circolarina: « A tutti coloro che in qualsivoglia maniera parteciparono all'inimmaginabile dimostrazione di onore e di affetto che io ricevetti parlando per l'ultima volta in veste ufficiale dalla cattedra, dopo cinquantaquattro anni d'insegnamento, rendo grazie con animo commosso.

Non si biasimi la legge che mi obbliga a scendere di lì. Se il suo comando può parere in questo momento dato troppo presto, una legge più imperiosa — la legge della natura — non tarderebbe molto a far deplorare che il comando fosse mancato ».

Poesia borghese. — La signorina Maria Ortiz, collaboratrice de la *Cultura* nelle sue varie incarnazioni, ha pubblicato nella *Nuova Antologia* del 16 giugno un entusiastico e ad un tempo garbato articolo su *La poesia di Francesco Gaeta*. Il Gaeta, pare a noi, reagisce (non unico così bene intenzionato, del resto) alla stucchevole fastosità d'annunziana con quella stessa poesia realistico-borghese con cui, plaudente il Carducci, E. Praga e V. Betteloni reagirono agli eccessi romantici. Ma non metterei di contro, quasi a reazione l'una dell'altra, come fa la Ortiz, la prima maniera del Gaeta, quella « impeccabile », laboriosa, formalmente fredda e l'ultima (*Poesie d'amore*, 1920) dove qualsiasi « letteratura » par messa al bando.

Già Sainte-Beuve, che imitando i laghisti tentò primo la poesia borghese, diceva che quanto più umile è il contenuto, tanto più elaborata dev'esser la forma; e non ci deve sorprendere quindi che il Gaeta sia passato di lì; anzi, di quel passaggio dobbiamo riconoscere gli sia rimasto più che qualche cosa nell'ultima maniera (*Poesie d'amore* del 1920). Si tratta di appuntar bene gli occhi per scoprire tutta la *coquetterie* di quella poesia che alla Ortiz pare addirittura di una semplicità primitiva. Laboriosi e pericolosi, come tutti i conati realistici della poesia italiana (cfr. *Rivista di Cultura*, 15 agosto, 15 settembre, 15 novembre 1920) anche questi del Gaeta. Alla Ortiz, che è donna di fine gusto, piacciono, del Gaeta, anche questi versi:

Ed un giorno, in autunno, incontrandoci,
mentre intorno non passa nessun,
— fuor che un carro ove acerbi s'ammucchiano
i poponi, entro un giunco ciascun.

Onde appesi a corusche maturino
finestrette, di contro a 'l seren —
di fermarci tentando resistere
a 'l desio, nè potendone a men,

in te, ecc. ecc.

Ma in verità questi versi non possono piacere che per un certo gusto di eccezionalità, e allegano, per la loro acerbezza, i denti, piuttosto che come i poponi del carro, addirittura come prugne immature — che l'ortolano non ha *voluto* lasciar maturare, contando sul gusto un po' morbido di qualche suo cliente.

Ne hanno tanti e tanti anche Betteloni e Praga, che ebbero in pratica i raffinati Parnassiani, e sempre ricordano certe ineguaglianze e durezze berchettiane; colla gran differenza, però, che queste ultime non eran fatte apposta.

Comunque, va data lode alla Casa Treves per aver raccolte in un nitido volume i vari canzonieri del Praga (E. PRAGA, *Poesie*, 1922, p. 406, L. 12). Queste poesie son tipiche rappresentanti d'un ben curioso momento della storia della poesia italiana.

APPRENDERE IL LATINO GIOCANDO A CARTE non sembra paradossale in America, e anche fra noi meriterebbero d'aver qualche fortuna gli originali giochetti del professor ELLSWORTH DAVID WRIGHT (*The Appleton Game Co.*, Appleton, Wisconsin, U. S. A.): un mazzo per le declinazioni, cinque per le coniugazioni, uno per la biografia degli autori latini.

Immaginate una carta su cui sia scritta la declinazione completa d'un nome, poniamo *via, viae*, e sotto, in inglese, « anno », « guerra », « luna » (che servono per le peripezie del giuoco): chi deve giocare, e ha bisogno per il proprio gioco di questa carta, deve chiederla all'avversario declinando, in latino, *via, viae*, sino in fondo: se sbaglia perde il turno, se no ottiene la carta.

Oppure supponete di dover rispondere a bruciapelo a una domanda come questa: « Qual'è la principale fonte antica in fatto d'ingegneria? » per vincere la carta e magari la partita.

Con un professore esperto e di polso fermo c'è il caso che questi giochi diano ottimi frutti, e che gli scolari abbiano imparato i paradigmi prima d'essersi stancati del gioco.

Quello su cui si troverebbe più facilmente a ridire è forse il mazzo degli « autori », non tanto perchè i particolari biografici soffocano l'apprezzamento letterario (si capisce che non sarà in un liceo che s'useranno mezzi didattici come questi), quanto perchè a ogni autore è accordato procrusteamente lo stesso spazio, e Velleio Patercolo o Frontino rischiano d'assumere agli occhi dei ragazzi la stessa importanza di Cicerone e di Virgilio. Bisognerà fare di questi gli *assi* e degli altri i *nove* o i *dieci!*

EX ORIENTE LUX. — A chiarire la strana forma *paroffia* del XXVIII del Paradiso, che non è se non *parochia* passato dal senso di una determinata circoscrizione ecclesiastica a quello di « parte, plaga » (del cielo), ALFREDO SCHIAFFINI pubblica nel V volume degli *Studi danteschi* del Barbi un bel saggio in cui inquadra saldamente la storia di questa parola nella storia dell'influenza bizantina sui paesi romanzi e slavi.

Giacchè *parofia* invece di *parochia* si trova, oltre che negli antichi dialetti dell'Italia Centrale, nel provenzale (da cui passò anche nel basco), e nelle lingue slave e baltiche, l'innovazione dovè irradiare da Bisanzio, la cui influenza ecclesiastica anche sull'occidente fu molto grande prima dello scisma del 1054. Anche Roma dovè contribuire alla diffusione della parola ricevuta dall'Oriente; ma poi, avvenuta la separazione delle due Chiese « Roma, l'unica metropoli della cristianità, si fa a combattere e respingere il « modernismo », la parola della Chiesa scismatica, imponendo il termine antico, della primitiva religione, il *suo* termine, mai interamente scomparso: *parochia* », e questo incalza il rivale fino ad annientarlo.

La ricchissima illustrazione storica di cui lo S. correda questa tesi riesce a renderla del tutto verosimile, e per dimostrata si dovrà tenere anche dai più increduli quando altre esplorazioni di documenti bizantini e romani ci assicurino della diffusione della parola in quelli che il ragionamento ci convince essere stati i centri d'irradiazione, Costantinopoli e Roma. *b. m.*

SIGIERI DI BRABANTE E GIOACCHINO DI FIORE NEL PARADISO DANTESCO. — La presenza di Sigieri nella prima ghirlanda di spiriti luminosi che festeggian Dante nel cielo del Sole e l'elogio di lui fatto pronunciare da San Tommaso han sempre dato molto filo da torcere a dantisti, a medievalisti e a studiosi di storia della filosofia, tanto appare straordinaria codesta glorificazione del dottore averroista da parte di chi, in filosofia, è con l'Aquinate contro Averroè.

Invitato alla Casa di Dante per commentarvi il decimo canto del Paradiso, ERNESTO BUONAIUTI non poteva non dare special rilievo alle due misteriose terzine in lode di Sigieri, e per più d'un a-

scoltatore, forse, il *clou* di quella *Lectura Dantis* doveva consistere proprio nel commento che farebbe di que' sei versi non tanto l'insigne maestro di storia del Cristianesimo quanto il prete esperto d'angosciosi travagli spirituali.

Quel che disse allora il Buonaiuti riappare stampato nella *Nuova Antologia* (1° maggio) sotto il titolo *Filosofia e religione nel Medio Evo*. E' la storia in iscorcio dell'aristotelismo cristiano nel secolo XIII, del suo conflitto col platonismo agostiniano, del suo differenziarsi nelle due correnti ortodossa e razionalistica, i cui rispettivi rappresentanti son per l'appunto l'Aquinate e il Brabantino. Il Buonaiuti, che afferma nettamente e risolutamente l'antiaverroismo esplicito e implicito di Dante, non può ammettere che questi, glorificando *la luce eterna di Sigieri*, abbia voluto rivendicarne e giustificarne la dottrina con piena cognizione di causa: egli pensa invece che Dante la ignorò, codesta dottrina, o la conobbe solo superficialmente, ma che, collocando Sigieri « là dove, al di là delle idee, sono premiate le intenzioni e celebrato il merito della virtù cristiana», volle esaltare l'uomo che, docile alla condanna ecclesiastica, aveva saputo « far generoso getto delle sue personali visioni, di fronte al grande fatto e alle imperiose esigenze della vita religiosa associata ».

Senza accettare in tutto e per tutto codeste formule, ci sembra che nell'opinione del Buonaiuti ci sia molto di vero, e aggiungiamo per conto nostro che con criterio analogo, badando cioè alla santità delle intenzioni, Dante deve aver posto Gioacchino di Fiore, un altro condannato, nella seconda ghirlanda di spiriti luminosi. Senonchè non ci sentiamo di accettare la conclusione del Buonaiuti, che « i sapienti cristiani celebrano nella luce del sole, danzando intorno a Dante estasiato, la vittoria suprema della carità nella fede, sopra tutte le effimere e povere divergenze della nuda ragione ». Codesto scetticismo dinanzi alla funzione dell'intelligenza non è punto dantesco.

Certo ne' canti del Paradiso dal decimo al quattordicesimo, che fan gruppo, Dante ha voluto farci sentire in sublime consonanza quelle che in terra sembran voci dispaiate o discordi, e perciò, come San Tommaso canta la gloria di San Francesco e San Bonaventura quella di San Domenico, così l'Angelico esalta il suo antico avversario averroista e il Serafico, generale de' francescani, fedelissimo alla Sede Apostolica, loda il monaco calabrese, oracolo de' francescani ribelli. Ma questo non è indifferentismo dinanzi ai problemi intellettuali, stato d'animo affatto ignoto a Dante. Proprio a proposito del Brabantino, Dante parla di *invidiosi veri* che quegli aveva sillogizzato, riconoscendo così un valore effettivo alle speculazioni di lui, e del Florense attesta lo *spirito profetico*, autenticandone quindi gli oracoli. Dunque?

Dunque si può pensare che Dante, persuaso della purità delle intenzioni in Sigieri e in Gioacchino e d'altra parte (almeno per quanto riguarda Sigieri) scarsamente informato, credette che la loro condanna fosse stata estorta all'autorità ecclesiastica dall'invidia e dall'odio e che, comunque, quella condanna non autorizzava a respingere quel che di buono era nell'opera loro.

Si osservi: l'enumerazione de' dodici spiriti formanti il primo *beato serto* termina, alla fine del primo discorso di Tommaso e verso la fine del canto decimo, proprio col nome di Sigieri; proprio col nome di Gioacchino, alla fine del discorso di Bonaventura e del canto dodicesimo, termina la enumerazione de' dodici spiriti che rifulgono nella seconda ghirlanda; il terzo discorso di Tommaso, alla fine del canto tredicesimo, si chiude con l'ammonimento ai presuntuosi che si pensano di veder *dentro al consiglio divino* e sentenziano sulla salvazione e la dannazione de' propri fratelli. Ci si riporti a' tempi in cui la Commedia apparve, all'impressione che doveva far ne' lettori il veder esaltate in una luce di gloria le tanto discusse figure di Sigieri e di Gioacchino, alla sinistra, rispettivamente, di Tommaso e di Bonaventura, e poi si dica se non sia lecita l'ipotesi che l'ammonimento del canto tredicesimo valga come chiosa alle terzine in lode del Brabantino e del Florense. Ora l'ammonimento, si badi, è preceduto dall'esplicita condanna di chi *pesca per lo vero e non ha l'arte*: de' falsi filosofi, cioè, i quali, legati nell'intelletto dall'affetto alle proprie opinioni, *andavano e non sapean dove*, e degli stolti eretici

> che furon come spade alle Scritture
> in render torti li diritti volti.

Per molti, Sigieri era proprio un di que' filosofi fallaci e Gioacchino un di quegli inetti interpetri de' testi sacri: a costoro Dante chiude dunque la bocca col famoso ammonimento ai presuntuosi che voglion giudicare delle intenzioni altrui. Ma la solenne condanna di *chi pesca per lo vero e non ha l'arte* — che è anche un evidente omaggio all'alto ufficio dell'intelligenza — perderebbe molto della sua risonanza, proprio lì nel cielo del Sole, se Dante avesse inteso di celebrar Sigieri e Gioacchino soltanto per la loro carità e non anche per la loro dottrina. *p. p. t.*

Il nuovo figlio di Dante. — Il Giovanni di Dante Alighieri scoperto in un documento del 1308 da F. P. Luiso dovè essere con molta probabilità figlio legittimo del poeta, ammogliatosi prima che il troppo creduto Boccaccio non dica. Questa la conclusione a cui giungono il Barbi, nel V volume dei suoi *Studi danteschi* e lo Zingarelli, nel LV vol. dei *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*.

Meilhac e Flaubert. — Chi si ricorda più di Meilhac, colui che, con Halévy e Offenbach, diè vita all'immortale *Belle Hélène?* Eppure, egli fu circondato dalla stima dei migliori del suo tempo. E' quel che si è visto un mese fa, quando è andata in vendita la sua biblioteca. Vi figuravano le dediche dei più grandi nomi. Significative più che tutte le altre prese insieme quelle di Gustavo Flaubert, l'orso nobilissimo di Croisset, così sprezzante verso il «parisianisme» del secondo impero. Di ciascuna delle sue opere egli riserbava per Meilhac uno dei rari esemplari su carta di lusso. Non solo. Ma vi apponeva le dediche più lusinghiere per l'ingegno e pel gusto del giovane amico. Che cosa mai trovava da ammirare l'impeccabile e incontentabile artista nell'ameno *boulevardier e vaudevilliste?* Certamente, l'assoluta non-tendenziosità della sua arte; e probabilmente la facile grazia, non derivante dalla faciloneria d'un pigro ed impotente artista, ma da una vera e propria ricchezza di vena.

Un monumento a Faguet. — E' stato inaugurato il 17 giugno u. s. al cimitero di Montparnasse, presidente effettivo del comitato R. Doumic, presidente d'onore G. Clémenceau. Non è davvero un onore eccessivo. Il Faguet, professore alla Sorbonne, guardato un po' con diffidenza dagli universitari puri per la sua facilità di lavoro e la pluralità delle sue curiosità, aveva, in fondo, proprio le qualità necessarie in un buon maestro. Egli era sopra tutto un mirabile esegeta. Da un autore spremeva l'essenziale fino all'ultima goccia. Ma non era in grado, o meglio, non sentiva il bisogno di collocarlo storicamente. Ecco perchè i suoi volumi, di una limpida discorsività, sui vari secoli della letteratura francese moderna son monografie pressocchè indipendenti le une dalle altre. Ecco perchè sul trapasso dal XVII al XVIII secolo, quando l'ideale classico, quello ch'egli intendeva a pieno, con vera congenialità, incomincia a deformarsi, egli, obbligato a picchiare alle porte della storia, si disorienta e rassegna come cause del profondo mutamento della vita francese quelli che di esso mutamento sono i segni (indebolimento dell'amor di patria, del sentimento religioso, ecc.).

Membro dell'Accademia, dove aveva occupato il seggio dello Cherbuliez, il Faguet non provò le tentazioni della vita mondana, così forti a Parigi pei «littérateurs» e rimase sino alla fin della vita (morì nel 1916) un uomo semplice e laborioso. Abitava, in un quartiere bene appartato della città, quello che i Francesi chiamano graziosamente il pianterreno dei passerotti: cioè un quinto piano. Frequentava, per potervi leggere i giornali, il tradizionale caffè Vachette, più da studenti che da accademici, sul Boulevard Saint-Michel. Riceveva studiosi e studenti tutte le domeniche a mattina, e andava ad aprire la porta lui stesso.

Demopsicologia friulana. La libreria Zorutti (Via Gombruti 5, Bologna) pubblica litografato il quarto fascicolo del *Tesaur de lengé furlane* (pp. 465 a 613, L. 15). Vi troviamo più di cento pagine di ninnenanne, di scherzi materni, di rime di bambini e fanciulli, di villotte amorose, raccolte direttamente per tutto il Friuli. Vi si riflette come in uno specchio tanta parte dell'anima di quella gente seria, pacata, «melanconica», come la definiva il De Musset ricordando nell'ora del dolore una villotta appresa dalla sua prima amante:

> Une volte 'o jeri biele,
> Blançhe e rosse come un flor.
> Cumò no, non soi plui biele.
> Consumade da l'amor.

Sentite la delicatezza di questi versi:

> Benedeta sei che boçha
> No favele se no rid:
> E mi par un àgnul propri
> Vignud ju dal paradis,

o di questi:

> Benedete la to ande
> E la grazie che tu as:
> O chi vuei un ben di vite;
> Nançhe tu no tu lu sas.

Come supplemento a questo fascicolo troviamo la musica di sette villotte e una carta del Friuli con i nomi dialettali corrispondenti alle forme ufficiali.

In parti successive del *Tesaur* troveranno luogo altre villotte, rime umoristiche, orazioni, formule superstiziose, proverbi, motti ed altre rime varie.

In tempi in cui questi lavori di diligente pazienza si fanno sempre più rari, essi vanno salutati con ogni encomio. tanto più per una regione come il Friúli, in cui la quotidiana erosione del veneto e dell'italiano letterario non consente buoni presagi per una lunga conservazione dell'antico idioma.

Marche di collezione. — La recente opera di F. Lugt (*Les marques de collections de dessins et d'estampes, marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. Marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs. Cachets de vente d'artistes décédés. Marques de graveurs apposées après le tirage des planches. Timbres d'edition etc.*, Amsterdam, 1921: in Italia presso Olschki), è condotta con molto buon criterio e diligenza, e gli studiosi e i collezionisti di stampe e disegni antichi la saluteranno con soddisfazione. E' noto quale sussidio possano recare nell'esame dell'autenticità e della provenienza di stampe e disegni, le marche o stampiglie che spesso vi si trovano apposte. L'opera finora consultata in proposito era quella del Fagan *Collector's marks* pubblicata nel 1883, e riedita poi nel 1918 senza miglioramenti sostanziali. I limiti del lavoro del Lugt sono molto più vasti; le marche di cui si trovava nel Fagan l'esplicazione erano 671, mentre qui ne son descritte 3000. Il Lugt (e questa è la parte più interessante e nuova del lavoro) non si limita a un arido elenco di nomi e di segni e di date, ma raggruppa intorno a molte delle marche una folla di notizie rare e utili di cui può valersi con interesse e con frutto anche chi non si restringa allo studio della sola stampa e disegno. Naturalmente non mancano al libro lacune e incertezze di quelle che sempre occorrono in lavori di tal genere; ma, certo, nulla si avrà di meglio per un pezzo.

In occasione della Fiera del Libro di Firenze il numero di maggio del bollettino della *Deutsche Gesellschaft für Auslandsbuchhandel* di Lipsia, *Das deutsche Buch*, è quasi tutto dedicato a cose italiane. Ricordiamo un articolo sul «libro come intermediario spirituale tra l'Italia e la Germania» del dottor Volkmann, in cui si ricordano le spedizioni dei nostri umanisti in Germania per procurarsi codici, i numerosi stampatori tedeschi scesi in Italia nel '400, gli entusiasmi dei dotti tedeschi per le edizioni aldine e gli attivissimi scambi corsi fra gli umanisti d'Italia e di Germania finchè fra i due popoli non venne ad aprirsi il baratro della Riforma.

Nella parte bibliografica del fascicolo sono registrate le ultime novità della letteratura dantesca germanica.

OPUSCOLI ED ESTRATTI

André T., *Xavier de Maistre, étude*, Firenze, Libr. Internaz. 1922, pp. 38. — Casella M., *La versione catalana del «Fiore di virtù»*, Firenze, Ariani, 1921, pp. 10 (estr. dalla *Riv. delle Bibl. e degli Arch.*, XXXI) [vi si segnala un esemplare della più antica edizione della versione catalana e vi si rilevano le ragioni d'ambiente che favorirono la diffusione del *Fiore* in Catalogna]. — Crescini V., *La filologia neolatina nell'Università di Padova*, Padova, 1922, pp. 14 (estr. dal volume primo delle *Memorie della Università di Padova*) [è una commemorazione di U. A. Canello, che primo tenne la cattedra di filologia neolatina nell'università di Padova]. — Giacomelli R., *Alcune questioni di nomenclatura meteorologica* (gelicidio, gragnola, nevischio, vetrone), Roma, 1922, pp 7 (estr. da *Atti dell'Associazione Italiana di Aerotecnica*, I). — Lugli V., *John Galsworthy*, Roma, 1922, pp. 13 (estr. dalla *Nuova Antologia*) [è una diligente e piana esposizione dell'opera letteraria del G.]. — Maistre (de) G., *Le costituzioni politiche*, nuova edizione italiana a cura di P. Flores, Città di Castello, «Il Solco», 1921, pp. 71 [giudiziosa e garbata prefazioncina]. — Mele E., *Don Luis de Avila*, Bordeaux-Paris, 1922, pp. 23 (estr. dal *Bu l nique*, XXIV). [vi si tratteggia la figura di L. de A., uomo d' arme e di pensiero, amico del fiore dell'italianità, protettore dell'Aretino, istigatore primo di B. Tasso a scrivere l'*Amadigi*, e vi si rivaluta il suo *Comentario de la guerra de Alemania*, relativo alla guerra contro i Luterani nel 1546 e 1547]. — Neri Ferd., *Il De Sanctis e la critica francese*, pp. 45 (estr. dal *Giorn. Stor. della lett. ital.*, vol. LXXXIX) [notevole, perchè vi si studia accuratamente l'atteggiamento del De S. rispetto alla critica del La Harpe, del Villemain, del Sainte-Beuve, del Quinet (di cui si ritrova qualche cosa nella sua *Storia della lett. it.*), del Taine alla cui critica si direbbe che il De S. non potesse sentirsi in risoluto contrasto quando egli trattava del darwinismo nell'arte, del progresso della forma, del verismo, della scienza e della clinica dello Zola]. — Russo L., *Nuovi studi sul Rinascimento*, Napoli, Tip. Artigianelli, 1922, pp. 32 (estr. della *Rass. crit. di lett. it.*, XXVII) [premesse buone pagine sulla necessità di una interpretazione organica dell'arte e del pensiero del Rinascimento, esamina opere di Gentile, Spampanato, Dentice d'Accadia, Blanchet, Toffanin].

(Vengono segnalati in questa rubrica gli opuscoli ed estratti ricevuti dalla Redazione)

Gerente: Scipione Clareu — Roma — «La Poligrafica Nazionale»

VOL. I. 15 AGOSTO 1922. FASC. 10

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTE

DIRETTORE: CESARE DE LOLLIS - REDATTORE-CAPO: BENVENUTO CELLINI

UN NUOVO METODO DI STILISTICA

Il professor Fritz Strich, insegnante di letteratura tedesca all'università di Monaco, ha pubblicato in questi giorni un libro assai suggestivo che merita di essere conosciuto oltre i confini della nostra lingua, benchè l'autore si restringa a lumeggiare quasi esclusivamente la poesia germanica dell'epoca di Goethe. Vedute filosoficamente larghe ed alte, applicate con cautela e sottilizzate con molta esattezza sopra un soggetto limitato: ecco un pregio particolare di quest'opera, maturata attraverso lunghe meditazioni e scritta con un gusto sobrio e sicuro. Il titolo: *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit, ein Vergleich* (1) significa che classicismo e romanticismo sono qui concepiti come due tendenze fondamentali dello spirito umano, l'una relativa ed opposta all'altra, studiate ambedue nella vita tedesca ed illustrate con le più importanti manifestazioni letterarie di essa. L'autore procede sulle tracce del Wölfflin, provandosi ad adattare alla storia della letteratura i concetti che questo illustre storico d'arte ha esposto nel suo libro *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Monaco 1915).

Il pubblico italiano conosce le idee del Wölfflin, per quel ch'io sappia, soltanto attraverso una nota critica di Benedetto Croce (*Nuovi saggi di Estetica,* Bari 1920, p. 260 s.) e un breve articolo di Lionello Venturi (*L'Esame,* Milano 1922, I, p. 3 ss.). Secondo questi, il Wölfflin non avrebbe fatto altro che ritornare a certi concetti vieti ed astratti della stilistica e rettorica dogmatica. Ora chi legga il libro dello Strich dovrà convenire che vi ha qualche cosa di più. A forza di approfondire i concetti di forma chiusa e forma aperta, stile lineare e stile pittorico ecc., lo Strich riesce a cavarne due tendenze spirituali che dovrebbero riconoscersi in ogni attività ideale. Dappertutto sarebbero, secondo lui, da ricercarsi i mutamenti o passaggi stilistici analoghi a quelli studiati dal Wölfflin e da lui, perchè sempre e dovunque lo spirito umano tenderebbe o ad un ideale di forma finita, armonizzata, rotonda, superiore alle contingenze del tempo, supertemporale insomma, compiuta e perfetta, oppure ad un ideale di forma

---

(1) Monaco di Baviera, 1922, Meyer und Iessen, pp. 256.

aperta, rotta e pervasa dalla corrente del tempo, cangiante, caotica perfino e abbandonata ad ogni naufragio nell'infinito.

Si vede facilmente come l'autore abbia voluto riallacciare certi concetti Nietzscheani a quelli del Wölfflin. L'ideale classico, le forme chiuse, lineari, piane ecc. vengono così a schierarsi dal lato dello spirito d'Apollo, mentre le tendenze all'infinito caotico con le loro forme rotte, aperte, pittoriche, profonde, barocche, romantiche e via dicendo militeranno per lo spirito di Dioniso. Non c'è vita, non c'è attività umana che non si svolga sotto l'impero delle divinità apollinee e dionisiache, opposte l'una all'altra come i pòli del nostro globo, opposte quindi in modo dialettico, non separate, anzi legate reciprocamente per la stessa legge della loro antitesi. Lo Strich ha visto, forse meglio del Wölfflin, tutto intento ai casi speciali del cinquecento e seicento italiano, come la relazione fra i due ideali sia piuttosto di ordine dialettico che cronologico o storico. Difatti non v'è necessità assoluta che escluda dalle epoche classiche la nascita contemporanea di opere romantiche, nè, viceversa, si potrá mai asserire la precedenza temporale delle forme chiuse e lineari su quelle aperte e pittoriche, come sembra che speri il Wölfflin. Nella letteratura tedesca, per esempio, il classicismo fu preparato da un momento quasi romantico, cioè quello dello Sturm und Drang, il quale con ragioni non meno valide va considerato ancora come preludio al romanticismo pieno.

Insomma, non vi sono giorni riservati al servizio esclusivo di uno dei due ideali, nè nel calendario della storia nè dentro la vita d'un uomo. Soltanto per disposizione naturale e qualche volta per espressa volontà artistica una epoca, una vita d'uomo, un'opera d'arte si dedicano o si sentono portate ora a questo ora a quello dei due ideali. Si tratta di tendenze, orientazioni, inclinazioni, disposizioni, preferenze ecc. del gusto e della natura del nostro spirito, mai di necessitá assolute.

Lo Strich non è un dottrinario rigido e sa benissimo che nel campo della attività spirituale le possibilità sono numerose e che non conviene bandirne i diritti della libera reazione. I suoi confronti di uomini, temperamenti, soggetti, linguaggi, ritmi, metri, rime, visioni, sentimenti classici con le rispettive forme e cose romantiche sono istituiti e condotti con molto garbo e con un senso squisito per quel che vi ha di relativo in ogni paragone. Egli avverte che una forma metrica o ritmica presa in sè non è di per se stessa nè classica nè romantica e che per capirne l'orientazione stilistica bisogna tener conto dell'ispirazione estetica e della situazione storica da cui scaturisce. Può essere che qualche volta egli sottilizzi troppo intorno allo spirito di certi schemi quale il sonetto o la terza rima, ma sono sofisticherie sullo spirito degli autori tedeschi in questione, non propriamente degli schemi in sè. Perfino la coscienza che la qualità di « romantico » e « classico » cangia a seconda del punto di vista è sempre viva nei confronti dello Strich. Una poesia di Goethe che sembra classica in paragone di una dell'Eichendorff, prende un aspetto romantico quando la si avvicini ad un componimento simile di un poeta italiano o

francese. Non v'è dunque opera al mondo che sia esclusivamente ed assolutamente classica oppure romantica.

La scelta dei pezzi da confrontarsi richiede molta discrezione, e lo Strich sa bene quanto sarebbe ozioso accoppiare certe opere che non stessero in rapporto storico-letterario fra di loro.

Grazie a questa accortezza e sensibilità per le differenze individuali e per i limiti storici del suo soggetto, lo Strich è riuscito a scrivere un finissimo saggio di psicologia del classicismo e romanticismo tedesco: psicologia degli uomini, dei sentimenti, delle forme, delle filosofie e scienze perfino, abbracciando tutte le manifestazioni soggette al gusto letterario.

Non credo però ch'egli sarebbe contento di veder definita la sua opera quale saggio di psicologia dei gusti letterari. Da certe pagine risulta ch'egli vagheggiava qualche cosa di più alto, cioè una specie di filosofia della storia letteraria. Sentite per esempio quel ch'egli dice a proposito del concetto dell'intuizione (p. 206 s.):

« L'intuizione è fra i concetti più dibattuti della poetica. V'è chi ne fa la stregua di ogni giudizio letterario, sostenendo che quello che non è intuìto nè intuibile non appartiene al dominio dell'arte. Altri invece negano addirittura la possibilità che la poesia desti o comunichi intuizioni per mezzo del linguaggio, essendo, secondo essi, il proprio del linguaggio la tendenza all'astratto. Questo dibattito non ha senso dal punto di vista della storia. In verità non si tratta dell'intuizione, ma di due stili sul valore dei quali una scienza che voglia restare al di sopra delle mode o tendenze del giorno non dovrà mai pronunziarsi. Sono due stili sorti dalle eterne radici della spiritualità umana e venuti da tale profondità che volerne approvare o condannare l'uno o l'altro in nome della scienza sarebbe del tutto riprovevole e dannoso. Esigere l'intuizione da una poesia romantica è assurdo quanto aspettare da una poesia classica effetti di pura musicalità od intellettualità. Non v'è artista che sappia conferire all'infinito un carattere intuitivo, nè far a meno dell'intuizione quando si tratti di esprimere una delle idee eterne. L'estetica avanzerebbe di un gran passo, se volesse abbandonare il suo dogmatismo unilateralmente classico, rinunciare alle contese e riconoscere la possibilità dei due stili. Finora tutto il danno è dell'arte romantica. Poichè il punto di vista classico è talmente inveterato per abitudine ed educazione che riesce assai difficile liberarsene, e la poesia romantica languisce tuttavia sotto la giurisdizione della critica classica ».

Ammettiamo, anzi desideriamo anche noi l'imparzialità del critico innanzi ai diversi stili, classici, romantici, gotici, barocchi ecc. che siano. L'uno vale l'altro. Non v'è ragione perchè la maniera del seicento abbia da essere peggiore o migliore di quella del cinquecento o di qualsiasi altro secolo. Non sono gli stili, sono le opere concrete dell'arte che cadono sotto il giudizio della critica estetica. Ma ci domandiamo se sia possibile, cioè filosoficamente pensabile, uno stile caotico, amorfo, infedele a sè stesso, arbitrario, saltuario, interrotto, sparpagliato, evanescente, ab-

bandonato e diffuso nell'infinito, quanto sarebbe o vorrebbe essere, secondo lo Strich, quello dei romantici. Senza dubbio esistono opere letterarie che tendono a simili dissoluzioni, e sono qualche volta opere di somma potenza poetica, quale il *Faust* del Goethe. Il poeta è padrone d'infrangere una forma creata da lui stesso, purchè lo faccia per cavarne e crearne un'altra. Sarei perfino capace di raccomandargli questa specie di suicidio stilistico, come autodisciplina salutare e rinnovamento spirituale. Il pericolo d'irrigidire a forza di stilizzarsi è uno dei più gravi in cui possa incorrere un artista, e certe volte ad esso soccombono intere generazioni di poeti. L'esempio dei petrarchisti, degli arcadi, degli accademici e di tutte le così dette scuole, non esclusi gli stessi romantici, espressionisti, futuristi ecc., ci serva d'ammonimento. Non neghiamo dunque la possibilità di rompere una data forma stilistica, ne ammettiamo anzi la necessità; ma non riusciamo a capire come l'atto del rompere o la rottura stessa facciano parte della creazione poetica, come la negazione dello stile possa essere stile. Quelle che in certe opere barocche o romantiche si chiamano spezzature o iati non sono spezzature nè iati veri e propri, sono artifici, passaggi rapidi da una forma all'altra, negligenze sapienti, cadute finte, dissonanze armoniche, sorprese preparate, deformazioni formose ecc., sono giuochi e illusioni. Una rottura illusoria è ben altra cosa che una rottura vera, una rovina romantica ben altra cosa che la rovina di un edificio. Quella è una visione artistica, dunque una forma, questa un semplice disastro. I disastri non fanno parte dell'arte, e fra una disgrazia cantata e pianta poeticamente e un disgraziato poeta corre un divario analogo a quello che ebbe a notare il Rossini dicendo di certa brutta musica sacra che « ce n'était pas de la musique sacrée, mais de la sacrée musique ».

Mi pare che l'autore abbia un poco confuso queste due cose, cioè arte e non arte, poesia e vita. I romantici si compiacevano e si trastullavano talvolta in simili confusioni, conducendo la vita romanzescamente e scrivendo romanzi a vanvera. Lo Strich, per aver troppo approfondito la psicologia di questa gente, s'è lasciato prendere la mano dai loro gusti e capricci. Così egli giunge, per esempio, a vedere nel suicidio di Heinrich von Kleist l'ultima « creazione » (!) di questo genio poetico (p. 233). D'altra parte egli è un pensatore troppo cauto per lasciarsi trascinare sbadatamente a scambiare la vita pratica con l'arte poetica. Dall'epilogo del suo libro risulta ch'egli concepisce lo stile come un fatto non soltanto artistico, ma universalmente umano. Tutto quello che è oggetto delle scienze storiche entra per lui nella concezione dello stile. Così la politica, la morale, l'economia, le scienze sarebbero, al pari dell'arte, tanti campi in cui si svolgono le variazioni stilistiche dell'umanità ossia della cultura. Qaesta tendenza a ridurre tutte le manifestazioni dell'attività umana di un' epoca ad un dato stile di vita non è nuova. L'abbiamo di giá incontrata nei volumi dello Spengler ed in molti altri libri di interpretazione psicologica delle culture: nel Montesquieu per esempio, nel

Taine e un poco in tutti i lavori moderni di così detta « Kulturgeschichte », di psicologismo storico, di sociologia e biologia, insomma di naturalismo applicato alla storia.

Naturalismo da un lato, estetismo dall'altro, ecco l'orientamento filosofico di questo libro. La vita pratica viene elevata alla dignità d'un fatto estetico, e l'opera d'arte abbassata e livellata a funzione vitale dello spirito. Il concetto dello stile serve di piano intermedio ove s'incontrano e si equiparano l'arte e la vita, la poesia e i fatti, i sogni e le azioni.

Non dico che questo modo di considerare e di esaminare le cose della letteratura sia illecito, nè che manchi d'interesse. Il libro dello Strich basterebbe da solo per persuaderci del contrario, tanto è ricco di interpretazioni nuove e sottili dei sentimenti e dei mezzi d'espressione vigenti presso i classici da un lato e i romantici dall'altro.

Dal contrasto, dall'opposizione, dalla dialettica stessa dei due stili si sprigionano scintille di viva luce. Le due scuole s'illuminano a vicenda e, leggendo certe pagine, uno si sente indotto ad una specie d'esame della propria natura e coscienza, per vedere se vi prevalgano gli istinti intellettuali del classicismo oppure del romanticismo. Inutile mettere in dubbio i diritti di un metodo così fertile di risultati. E difatti, vi è nella realtà storica stessa qualche cosa di vivo che corrisponde al concetto alquanto ambiguo dello stile quale lo pensa lo Strich. Questo « stile » che è forma e difformità, arte e non arte, poesia e vita pratica insieme, è, se non sbaglio, identico a quello che si chiama comunemente *linguaggio*.

Vi è accanto al linguaggio delle parole quello dei gesti, dei fatti, delle azioni, delle gesta. Perfino gli oggetti morti hanno il loro linguaggio o il loro stile, in quanto ci « dicono qualche cosa ». Benchè linguaggio passivo, esso contiene pure una sua realtà spirituale, che risiede nelle interpretazioni che gli prestiamo noi. Difatti, quello che lo Strich considera ed esamina nel suo libro sono, in ultima analisi, due modi d'interpretare la realtà, due linguaggi o stili che gli uomini dell'età di Goethe subivano. Egli non studia la poesia di codesta età come creazione ed attività spontaneamente libera, non come linguaggio diretto. Altrimenti egli avrebbe dovuto enunciare dei giudizi sulla minore o maggiore forza poetica delle singole opere d'arte. Ma non è questo lo scopo dei suoi raffronti. L'interesse suo è rivolto tutto alla diversità dei due indirizzi: a quello cioè che vi ha nelle singole manifestazioni umane di classicamente caratteristico, tipico e opposto in modo esemplare al tipo romantico.

Uomini, idee e opere, tutto si fa paradigmatico sotto le sue mani. Così lo « stile » diventa qualcosa d'intermedio tra la poesia pura che è libera creazione e il linguaggio che è mera convenzione sociale. In questa zona intermedia dello stile si muovono gli individui, ora verso l'orientamento romantico, ora verso quello classico, liberi bensì ma ognora costretti a lasciarsi attrarre dalla destra classica come dalla sinistra romantica. Il lettore stesso si sente sospeso fra i due ideali, simile un poco

al celebre asino fra i due mucchi di fieno, ugualmente seduttori. E appunto in questa tensione che pervade il libro da capo a fondo sta il suo fascino peculiare. Man mano che lo percorriamo, si chiarisce in noi stessi la coscienza fino a che punto ci si confaccia il fieno della destra e in che cosa preferiamo quello della sinistra. Insomma, ed è questo il merito sostanziale dell'autore, siamo condotti ad approfondire meglio che si sia fatto finora i concetti letterari del romantico e classico.

Resta però, se non sbaglio, un punto oscuro, cioè la questione, se questi concetti siano di ordine filosofico o psicologico. E' evidente che lo Strich è portato a conferir loro una importanza filosofica, elevandoli ad eterni ideali dell'umanità. Non credo che ciò sia possibile. Non capisco come un uomo, artista o scienziato o commerciante che sia, possa ragionevolmente proporsi di vivere o di agire romanticamente, come altri si propone di farlo onestamente, fedelmente, sinceramente, caritatevolmente, utilmente, ecc. Nemmeno dentro la cerchia estetica riesco ad immaginare un conflitto degli ideali romantici con quelli classici. Nè mi pare ci creda lo stesso Strich, poichè rifiuta, come abbiam visto, ogni pronunciamento in favore di questo ideale o quello. Anzi, si astiene perfino dal narrare le titubanze, i rivolgimenti, i passaggi, le decisioni, le lotte attraverso le quali i singoli poeti sboccarono dalla direzione classica in quella romantica. Ed ha fatto benissimo, perchè non voleva scrivere una storia della letteratura, voleva darci una tipologia o stilistica o poetica al disopra della storia.

Si capisce e quindi si scusa facilmente come il lungo studio e il grande amore dedicato a questo compito abbia potuto indurre l'autore a conferire importanza filosofica ed universale ai concetti di orientamento psicologico così maestrevolmente da lui illustrati. Senza la fede di fare opera filosofica egli avrebbe forse eseguito meno bene il suo lavoro il quale gli è riuscito filosofico, non nel senso della metodologia, ma certamente in quello più alto dell'intensità ed elevatezza dello sforzo mentale.

KARL VOSSLER.

L'HEGEL E LA POESIA

Nuoce molto alla poetica dell'Hegel la rigorosa distinzione delle opere in epiche, liriche e drammatiche: la classificazione avvicina opere distantissime e diversissime: e impedisce di coglierle nella sola connessione reale, la connessione storica.

Chi procede per generi letterari, di solito perde ogni contatto con le opere concrete; ma l'Hegel aveva di queste una conoscenza così immediata e vivace che potè discorrere di esse assai bene, pur nelle caselle in cui le costrinse violentemente insieme. Ciò che egli dice delle singole opere poetiche spesso è profondo, spesso è acuto, quasi sempre è giusto, e nella giustezza così energico e preciso, che può giovare conoscere i suoi giudizi, anche se oggi essi siano diventati patrimonio comune.

Poichè i poemi indiani sembrano all'Hegel più nazionali che universali, cominciamo addirittura da Omero.

L'Hegel, come il Goethe, non accetta che Omero sia un nome, non una persona storica. Ogni opera d'arte — egli dice — suppone un individuo che ne sia autore; negare che i poemi omerici risalgano a un individuo significa togliere loro il carattere di opere d'arte.

Più opportuno potrà essere qui rammentare ciò che l'Hegel dice dell'epos omerico.

Nell'epos si esprime per la prima volta poeticamente la coscienza ingenua d'una nazione. I poemi epici nascono quando un popolo si sveglia dall'ottusità e lo spirito è già abbastanza forte per produrre un mondo suo proprio e sentircisi in casa sua, ma ciò che più tardi diverrà domma religioso o legge civile e morale è ancor vivo sentimento degli individui, e volere e sentire non sono ancora separati.

Quando l'epos nasce, i rapporti morali, la formazione della famiglia e del popolo come nazione così in guerra come in pace devono già esistere ed essersi sviluppati, ma non fino a diventar precetti, doveri e leggi universali, valevoli per sè anche fuori dei singoli individui viventi, capaci di mantenersi anche contro il volere degli individui. Il *senso* della giustizia e dell'equità, il costume, l'indole, il carattere devono apparire come la sola sorgente e i soli puntelli dei rapporti morali, nè ancora deve la mente poterli opporre, come una prosaica realtà, al cuore, al sentimento e alla passione individuale.

Come i re convenuti a Troia si adunarono spontaneamente, non per alcun comando, e obbediscono se vogliono, ma se non vogliono, si ritirano dalla lotta, sicchè Agamennone deve trattare con essi, così anche il

popolo di libera sua volontà seguì nell'impresa i suoi re. Giacchè non esistono ancora leggi, a cui il popolo sia sottoposto. L'obbedienza nasce solo dal prestigio dell'eroe sul suo popolo, e dal sentimento di onore, di rispetto e di vergogna che il popolo ha dinanzi al più potente, che può sempre usare la forza. Del resto, anche nell'interno delle case c'è ordine, ma non fissato in rigidi regolamenti per la servitù, bensì come spontanea buona disposizione e costume. Nè per alcun regolamento che vincoli l'esercito, ma solo per costume, i greci pensano sempre a soccorrersi a vicenda in battaglia.

Nei tempi eroici che i poemi omerici ritraggono, ciò di cui l'uomo si serve per la sua vita esterna, la casa, la corte, la tenda, lo sgabello, il letto, le spada, la lancia, la nave su cui solca il mare, il cocchio che lo trae alla pugna, cuocere e arrostire, macellare, sedersi a mangiare e bere: tutto ciò non è ancora per lui solo una necessità dell'esistenza, questa vita esterna egli la vive con l'intera sua anima, con adesione piena, sicchè ne fa qualcosa di animato e di umano. A noi moderni i bisogni dell'esistenza sono appagati da macchine e da fabbriche, ma nei tempi eroici l'uomo, nel letto che si è costruito, sente sè stesso. Di qui lo speciale sapore delle descrizioni di oggetti: d'un bastone, d'uno scettro, d'un letto, delle armi, delle vesti, delle imposte, degli usci, dei cardini su cui la porta gira. Per noi tutto ciò è esteriore e indifferente, ma gli eroi, la cui vita non si è ancora allontanata da queste cose per ritrarsi in una sfera esclusivamente intellettuale, vi scorgono ancora un onore della loro abilità e della loro ricchezza. Ammazzar buoi, apparecchiare, mescer vino appartiene agli eroi: e l'attenzione che Omero dedica a queste operazioni è l'attenzione che gli eroi stessi vi dedicano, non punto l'adornamento poetico di una materia arida.

Nè c'è da rimproverare ad Achille la sua « ira », la sua ambizione, il suo desiderio di gloria. Se per noi è moralità non far valere la nostra persona e porre ogni energia in questa noncuranza, pei caratteri eroici il maggior diritto consiste nell'energia di ottenere il loro intento. E per Achille è energia la vendetta, questo atto di crudeltà, nè, come carattere epico, c'è da censurarlo.

Achille, « questo fior giovanile di tutto lo spirito greco », già in vita si rattrista al pensiero della morte. Il fato ha già determinato ciò che deve accadere, gli individui non possono sottrarvisi. Un gran senso di tristezza avvolge l'intera epopea; noi vediamo ciò che v'è di più bello rapidamente passare.

I poemi omerici non narrano solo imprese, ma contengono tutta una visione del mondo, che cercano di descrivere nella sua oggettiva realtà. Nè tipi astratti nè proprio individui particolari, i caratteri eroici stanno tra lo spirito e la natura, tra l'agire diretto a un fine e l'esterno accadere, tra le imprese nazionali e le vedute e le gesta particolari.

Le Lezioni hegeliane di estetica, a cui appartengono i passi citati, hanno un secolo di vita; tuttavia le pagine su l'epos omerico mi sembrano

ancora felici e fresche. E la giustezza del punto di vista hegeliano su l'epos omerico mi par confermato da ciò che l'Hegel dice di Virgilio. Omero, ciò che accade nell'interno degli eroi, rappresenta oggettivamente come un intervento di dèi, come quando ad Achille adirato appare Atena a suggerirgli di riflettere. Nè questa è una finzione poetica, perchè il poeta non pensa diversamente dal suo eroe, e parla ingenuamente di dèi perchè ingenuamente vi crede. Ma in Virgilio ogni esametro ci rammenta che il modo di pensare del poeta è interamente diverso dal mondo che egli vuol rappresentarci, e gli dèi specialmente non hanno la freschezza di una vera vita. Sono pure finzioni poetiche, e spedienti ai quali nè il poeta nè l'ascoltatore credono seriamente, sebbene siano introdotti con l'affettazione della più grande serietà. In Omero avviene naturalmente e sembra naturale che gli dèi appaiano, ma le divinità virgiliane intervengono nel corso normale delle cose come prodigi freddamente escogitati, come macchine poetiche. Paragonato a quello dell'Odissea, l'Inferno dell'Eneide, con Cerbero, Tantalo e il resto, è ordinato come un compendio di mitologia.

Quando l'io individuale si distinse dal complesso della nazione, dalla sua maniera di sentire, dalle sue imprese, e dai suoi destini, nacque, dice l'Hegel, la lirica. E quando nell'uomo il volere si distinse dal sentire, nacque la drammatica. Ciò accadde allorchè quelle universali determinazioni che guidano l'uomo nel suo agire non furono più cose del suo animo e del suo sentimento, ma furono un ordinamento già fissato come diritto e come legge, costituzione politica e precetti morali, in modo che i doveri si contrapposero all'uomo come un'esterna necessità, non immanente in lui stesso, e lo costrinsero ad approvarli.

Nella tragedia il coro, il popolo, è quasí la scena spirituale dove gli avvenimenti si svolgono, e si può paragonarlo al tempio, che contiene l'immagine della divinità, la quale nella tragedia è l'eroe che agisce.

E gli eroi — vivi rappresentanti di sostanziali sfere di vita, o individui, per il libero poggiare su sè stessi grandi e saldi — si ergono come statue; sicchè le figure della tragedía greca spiegano quelle della scultura greca meglio di ogni chiarimento o nota.

Gli individui della tragedia non sono nè ciò che noi chiamiamo caratteri nel senso moderno della parola, nè pure astrazioni: nel mezzo tra questi estremi, sono salde figure, senza dualismi in sè medesime, senz'altro pathos che il proprio, alti, assolutamente determinati caratteri, la cui determinatezza tuttavia è quella della particolare forza morale che rappresentano. Una speciale qualità forma la sostanza di un individuo in tal guisa che questo pone tutta la sua vita e l'intero suo essere in un tal contenuto. E poichè ogni individuo è una speciale qualità impersonata, gli agonisti si óppongono l'uno all'altro, dando luogo a quel conflitto che è la tragedia.

I personaggi tragici hanno in questo la loro grandezza, che sono quali sono, eternamente pari a sè stessi. Non sono divisi tra fini diversi: un solo

fine è la sostanza della loro individualità, è il pathos e la forza di tutto il loro volere. Ogni tentennamento è lontano da loro. Non c'è attrito tra ciò che sono e ciò che vogliono: il loro carattere è tutt'uno col loro pathos. Non si può compatirli, ma ammirarli.

Nel conflitto gli individui difendono ciascuno il suo fine unilaterale; lo svolgimento della tragedia risolve l'antitesi, conciliando le forze che nel conflitto cercavano di negarsi. Sicchè lo scioglimento del dramma non è nè sventura nè pena, ma appagamento dello spirito, giacchè solo in una tale soluzione può apparire la necessità e l'assoluta ragionevolezza di ciò che agli individui è toccato, e l'animo moralmente si appaga: scosso per la sorte degli eroi, ma placato per la fine avuta dagli avvenimenti.

Questa specie di conclusione non può esser considerata come una di quelle soluzioni morali di tragedia per cui il male è punito e la virtù premiata. Non si tratta di un appagamento soggettivo dello spettatore, che riflettendo vede il bene trionfare sul male: le forze che si combattevano sono nella realtà oggettiva conciliate e fatte entrambe valere. E nemmeno la necessità della soluzione è un cieco destino, un fato irragionevole e incompreso: la ragionevolezza del destino — sebbene non assuma ancora la forma di una cosciente Provvidenza, il cui divino fine si esplichi, per sè e per gli altri, a mezzo del mondo e degli individui — sta in questo, che la potenza suprema, che sta sopra i singoli dèi e sopra gli uomini, non può tollerare che durino le forze che, unilateralmente contrapponendosi, oltrepassano i confini del loro dritto, nè i conflitti che da ciò seguono. Il Fato riconduce l'individuo nei suoi confini, e se si è insuperbito lo spezza. Così le diverse forze morali che gli individui rappresentano sono tratte dalla mutua opposizione alla loro vera armonia.

Non sempre gli individui periscono: basta che abbandonino e conciliino la loro unilateralità. Così nelle *Eumenidi* di Eschilo Atena, intervenendo col suo voto nell'Areopago, fa che altari ed onori sian decretati così ad Apollo come alle Eumenidi, le divinità contendenti. E la glorificazione di Edipo morente è parimenti un ritorno della coscienza, dell'attrito delle forze morali e dei danni, all'unità ed armonia.

Di Sofocle l'Hegel ammira i ritratti oggettivi, punto lirici, delle passioni; e per questo rispetto l'*Antigone*, che egli tradusse in gioventù, gli pare « di tutto ciò che v'è di più bello nel mondo antico e moderno — io conosco mediocremente un po' tutto — l'opera d'arte più perfetta e che più appaga ».

In Euripide appare per la prima volta la debolezza dell'irresoluzione, l'oscillare della riflessione, la ponderazione dei motivi che la decisione deve seguire.

Anche qui, quanto sia vivace la comprensione hegeliana della tragedia greca, appare dal netto distacco che l'Hegel pone tra essa e le « figure tragiche dei francesi e degli italiani ».

Nate dall'imitazione degli antichi, possono valere più o meno come pure personificazioni di determinate passioni: l'amore, l'onore, la gloria,

l'ambizione di regnare, la tirannia ecc. Certo, manifestano i motivi delle loro azioni e l'intensità e la specie dei loro sentimenti con gran dispendio di declamazione e molta arte retorica; ma in questa maniera di esprimere i sentimenti, ricordano più i falliti tentativi drammatici di Seneca che i capilavori tragici dei greci.

Che se dai tragici passiamo ai comici, Aristofane non si fa beffe della moralità genuina, nè della filosofia seria, nè della vera fede negli dèi, nè dell'arte schietta; ma le gobbe della democrazia, dalla quale sono spariti l'antica fede e l'antico costume, la sofistica, la tragedia piagnucolosa e lamentosa, la loquacità sventata, la mania di contendere, questi opposti precisi di ogni vera esistenza dello stato, della religione, dell'arte, ecco quello che è da Aristofane mostrato nella sua stoltezza che dissolve sè stessa. Le sciocchezze di Demo, le manie dei suoi oratori e uomini di Stato, lo sconvolgimento della guerra, e specialmente il nuovo indirizzo di Euripide nella tragedia, Aristofane presenta al riso dei suoi concittadini nella maniera più comica e insieme più profonda.

Della poesia latina l'Hegel ha scarsa stima e si occupa poco. Le Egloghe virgiliane son fredde, rispetto agli Idilli di Teocrito, spontanei e vivi. E Orazio, e in generale i lirici romani, nonostante la loro raffinata abilità e abbagliante eleganza, son tutt'altro che i lirici più eminenti. Dopo il secolo di Augusto — abilità e gusto più che fresco sentimento e originale concezione — la satira dei tempi posteriori, nella sua acredine contro la corruzione dei tempi, nella sua pungente irritazione, nella sua declamatoria virtù, al quadro di un presente disordinato non ha altro da contrapporre che appunto quell'indignazione e quell'astratta retorica di uno zelo virtuoso.

Nei tempi moderni nuovi popoli producono, dalla freschezza della loro barbarie, nuova poesia, ma l'Hegel ha pochissima simpatia per le nuove epopee. Un po' più di simpatia ha per quell'Ossian che egli crede davvero un vecchio bardo gaelico — conosce ma rigetta l'opinione che si tratti di un trucco del Macpherson —; ma per le vere antiche epopee della sua razza nordica non ha proprio alcuna inclinazione.

A Thor col suo martello, agli altri dèi dell'Edda, « e in generale alla barbarie, alla torbida confusione di questa mitologia », egli confessa di non aver saputo trovar gusto. Ed aggiunge: certo, nazionalmente, tutto ciò ci è più vicino che, per esempio, la poesia persiana o maomettana, ma voler imporre questa roba alla nostra moderna conformazione spirituale come qualcosa che anche adesso possa richiamare la nostra più profonda simpatia di patriotti e sia per noi qualche cosa di nazionale, significa da una parte sopravvalutare eccessivamente quelle rappresentazioni in parte informi e barbariche, dall'altra disconoscere interamente il significato e lo spirito del nostro presente.

Pari avversione ha l'Hegel pei Nibelungi. I Burgundi, la vendetta di Crimilde, le gesta di Sigfrido, tutta quella maniera di vivere, la sorte di quella stirpe che perisce tutta quanta, la vita nordica, re Attila, tutto

questo non ha più nessuna viva connessione con la nostra vita famigliare, civile, giuridica, con le nostre istituzioni e le nostre costituzioni. La storia di Cristo, Gerusalemme, Betlemme, il diritto romano, perfino la guerra di Troia sono molto più presenti al nostro spirito degli avvenimenti dei Nibelungi, che sono per la coscienza nazionale una storia passata, ormai spazzata via di netto. Volerne fare ora qualcosa di nazionale, un libro popolare, fu idea trivialissima e piatta. In giorni in cui si vede avvampare di nuovo un giovanile entusiasmo, fu un segno della decrepitezza di un'età all'appressarsi della morte ridivenuta bambina, che si gettò su roba morta per ristorarsi e giunse fino a chiedere che anche altri trovasse in essa la sua anima e il suo presente.

Ed altrove, l'Hegel muove il medesimo rimprovero di aver voluto introdurre « questi nomi di dèi che furono ma che non sono più germanici » al suo Klopstock, poeta di cui l'Hegel conosce a uno a uno tutti i difetti, ma per cui ha molta indulgenza e simpatia, come per « uno dei più grandi tedeschi che abbiano aiutata a sorgere la nuova epoca artistica nel loro popolo ».

Tutta la simpatia dell'Hegel è pel *Cid* e per le *Romanze* spagnuole, che Herder fece conoscere alla Germania. Son perle, ciascuna in sè finita e perfetta, e tuttavia legate l'una all'altra, sì da formare un tutto. Amore, matrimonio, orgoglio di famiglia, onore, dominio dei re in lotta coi Mori, tutto vi è così epico, così plastico, col puro ed elevato contenuto, con le nobili scene, con le splendide gesta, con l'attraente cornice che ci presenta, che noi moderni possiamo porlo accanto a ciò che di più bello produsse l'antichità.

Sono dall'Hegel nominati ma non analizzati i poemi cavallereschi dei vari cicli, carolingio, del re Artù, del santo Graal; sicchè val meglio giungere rapidamente al nostro Dante. Hegel, tiranneggiato dai suoi generi letterari, pone la Divina Commedia tra le epopee, ma le dedica una pagina di notevole energia.

La *Divina Commedia* ha per oggetto l'agire eterno, la mèta assoluta, l'amor divino nel suo operare immortale e nei suoi immutabili disegni, ha per scena l'inferno, il purgatorio, il cielo, e in questa esistenza senza cangiamento proietta il mondo vivente dell'agire e del soffrire umano, anzi le azioni e i destini individuali. Dinanzi all'assoluta grandezza della mèta e del fine di ogni cosa dilegua quanto gli interessi e gli scopi umani hanno di singolare e di particolare, ma nello stesso tempo anche la parte più transitoria e fugace del mondo vivente, scandagliata oggettivamente nel suo intimo, e giudicata nel suo merito o demerito secondo l'idea più alta, Dio, è tutta presente nell'oltretomba dantesco. Giacchè gli individui, quali furono in terra negl'impulsi e nei dolori, nelle aspirazioni e nelle vittorie, tali sono nei regni eterni per sempre, impietriti, pari a statue bronzee. In questo modo il poema abbraccia tutta quanta la vita oggettiva, l'eterno stato dell'inferno, del purgatorio, del paradiso, e su questi fondamenti indistruttibili si muovono le figure del mondo reale secondo

il loro particolare carattere. Si muovono, o piuttosto si mossero, ed ora sono, col loro operare e il loro essere, irrigidite nell'eterna giustizia, e sono esse stesse eterne. Gli eroi d'Omero son vivi nella nostra coscienza grazie alla Musa; ma i personaggi danteschi son vivi non nel nostro ricòrdo ma in sè stessi: già in sè stessi sono eterni. Vivono in eterno secondo il giudizio che di essi fece Iddio, nel cui nome il più animoso spirito del tempo danna o dichiara beato tutto il presente e tutto il passato.

Poichè l'oggetto del poema di Dante, i regni dell'oltretomba, è immaginato reale per sè stesso, l'esposizione non può essere che un viaggio attraverso quei domini, pensàti come realmente esistenti. E sebbene essi siano inventati, corredati e popolati con la stessa libertà di fantasia con la quale Esiodo ed Omero immaginarono i loro dèi, essi sono tuttavia presentati come domini realmente veduti, e quindi dipinti e descritti secondo l'oggettiva loro forma e natura. L'Inferno è energicamente movimentato, eppur plastico nei suoi tormenti, in una luce piena di spavento, eppure dolentemente lenito dalla compassione di Dante; più mite, ma ancora pieno e artisticamente finito il Purgatorio; luminoso in fine, senza forma, eterno come pensiero il Paradiso. L'antichità certo si affaccia in questo mondo del poema cattolico, tuttavia solo come stella polare e compagna di cammino dell'umana sapienza e coltura, giacchè, per ciò che riguarda la dottrina e il domma, solo la scolastica della teologia cristiana ispira la parola di Dante.

Cose, a mio parere giustissime, l'Hegel dice sul Petrarca e sui migliori petrarchisti. Nelle terzine, nelle canzoni, nei sonetti, nelle stanze, le rime tornano più volte: il bel suono si versa libero e copioso pel suo proprio godimento. Una eguale libertà è nel contenuto spirituale. Il Petrarca non anela al possesso reale di ciò che ama; i suoi lamenti, le sue descrizioni, i ricordi, i pensieri di felicità sono già il suo appagamento e godimento. È una brama che si appaga già come brama, e che, evocata l'immagine e lo spirito di colei che ama, è già in possesso dell'anima con la quale anela ad unirsi.

Molto felicemente l'Hegel imbrocca anche l'originalità dell'Ariosto. Con brillante scioltezza, con grazia e con spirito, con amabilità, con saporosa schiettezza, senza che alcuno se ne accorga, l'Ariosto, introducendo racconti strani e incredibili, mena scherzosamente l'elemento fantastico a disfarsi. Il Tasso, invece, tratta il suo argomento senza quella disposizione comica, e si studia, su l'esempio di Omero e di Virgilio, di condurre a termine un poema epico degno di stare accanto ai modelli. Il poema ha unità, formalmente è perfetto, le sue melodiose ottave sono ancora su la bocca del popolo, ma l'intero oggetto è travestito epicamente a freddo: non è un epos, è un avvenimento storico trasformato con cura diligente in maniera da avvicinarsi ai modelli classici.

Nelle pagine dell'Hegel passano, accompagnati appena da brevi osservazioni, i nomi del Calderon, del Cervantes, del Camoens. Sul Molière

trovo delle riflessioni ovvie ma molto giuste. I personaggi perseguono con amara serietà il loro fine, e per questo trasporto, se in ultimo son ingannati o si guastano da sè la propria faccenda, non prendono parte al riso liberi e lieti, ma sono soltanto gli oggetti del riso altrui, che non è senza il loro danno. Così per esempio il *Tartuffo* di Molière, « le faux dévot », come smascheramento di un vero scellerato, non è nulla di allegro ma qualcosa di molto serio, e l'inganno del buon Orgone giunge fino ad esser penoso al pari di una sventura, finchè non interviene, come un *Deus ex machina*, la persona della giustizia che dice:

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.

Nè hanno niente di propriamente comico quelle astrazioni rigide che sono gli Avari di Molière, che, prigionieri della loro passione, non possono in nessun modo superarne i limiti.

L'Hegel ammira in Molière la raffinata abilità di disegnare precisamente i caratteri, e la sapiente maestria di condurre gli intrighi, ma la sua simpatia va molto più alla commedia shakespeariana. Felicità di indole, dissolutezza sicura, qualunque cosa riesca male o fallisca, la baldanza e la temerità della stoltezza e della stravaganza in sè stessa fondamentalmente felice, rinnovano, con l'*humour* più profondo e più intimo, in cerchia più o meno larga, con contenuto più o meno importante, ciò che Aristofane, nel suo campo, fece presso gli antichi nella maniera più perfetta.

Dello Shakespeare l'Hegel analizza parecchie tragedie. È l'originaria stoltezza di Lear che diventa poi pazzia, come è la cecità spirituale di Glocester che si cambia in cecità corporale, nella quale per la prima volta egli vede la vera differenza nell'amore dei suoi figli. La morte di Amleto avviene casualmente, ma la morte c'era fin dal principio nel fondo dell'animo suo. La secca della caducità non gli basta; con la sua mestizia, con la sua mollezza, con la sua afflizione, col suo disgusto per tutti gli stati della vita, egli è un uomo smarrito, che l'interno tedio ha consumato già prima che la morte gli sopraggiunga. Lo stesso è in *Giulietta e Romeo*. A questo delicato fiore non si addice il terreno su cui fu piantato, e non ci resta che lamentare la triste fugacità di un amore così bello, rosa spezzata dalle tempeste e dagli uragani.

Shakespeare è forse irraggiungibile quando disegna individui e caratteri. Giacchè, anche quando una sola passione — nel *Macbeth* l'ambizione di regnare, nell'*Otello* la gelosia — accentri in sè tutto il pathos degli eroi, una tale astrazione non è a scapito dell'individualità, chè invece, pure nella determinatezza della loro passione, gli individui rimangono interamente uomini. Già Shakespeare, più si avvicina agli estremi del male e della scempiaggine, più immerge le sue figure interamente nella loro limitatezza, ma dà loro spirito e fantasia, sicchè esse medesime ci fanno il loro ritratto, e in questo ritratto si contemplano oggettivamente. I personaggi shakespeariani sono essi stessi gli artisti di sè medesimi.

Caratterizzando con così piena sodezza e fedeltà, Shakespeare sa farci interessare a malfattori, a rusticoni e a matti i più comuni e volgari. Affine è la sua maniera di presentare i caratteri tragici. Coglie il concreto, l'individuale, il reale, è immediato, vivo, più che mai vario, e tuttavia, dove sembri necessario, è sublime, con una potenza di espressione che colpisce e trascina; è intimo, ha il dono dell'inventiva, suscita in un istante immagini e similitudini, è eloquente, di un'eloquenza non da scuola, ma che interpetra immediatamente il sentimento e il carattere; e riguardo a questa fusione di immediata vivezza e di intima grandezza d'animo, difficilmente gli si può porre accanto un altro autore drammatico tra i moderni. Giacchè Goethe, se nella gioventù si studiò di raggiungere una simile fedeltà alla natura e ai particolari, non ebbe l'intima potenza e l'altezza della passione di Shakespeare, e Schiller cadde nella violenza, alla cui prorompente espansione mancava il nocciolo vero.

Di Schiller — poichè siamo giunti a parlare di lui — l'Hegel analizza intere scene di tragedie con lunghe citazioni, e qua loda, qua biasima. Altrettanto frequenti sono i richiami e le citazioni goethiane dell'*Ermanno e Dorotea*, del *Tasso*, dell'*Ifigenia*. Al *Faust*, « assoluta tragedia filosofica », è dedicato un solo lungo periodo, lungo ma uno. Da una parte l'inappagamento della scienza, dall'altra la vivacità della vita mondana e del godimento terreno, e sopratutto la mediazione, tragicamente cercata, del sapere e dello sforzo soggettivo con l'Assoluto, dà al *Faust* una vastità di contenuto quale nessun altro poeta drammatico si cimentò d'abbracciare in una sola opera. Il che, pel *Faust*, è troppo poco.

« Schiller e Goethe non son vissuti solo come cantori del loro tempo, ma come poeti più comprensivi, e specialmente i *Lieder* goethiani sono quanto di più perfetto, di più profondo e di più efficace noi tedeschi possediamo della età moderna, giacchè essi aderiscono interamente all'autore e al suo popolo, e, cresciuti su suolo patrio, rispondono anche pienamente al tono fondamentale del nostro spirito ». — Il che è ancora troppo poco: chè Goethe ebbe nella sua opera accenti che furono non soltanto Germania ma umanità.

AUGUSTO GUZZO.

LA PITTURA ITALIANA DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO

ALLA MOSTRA DI FIRENZE

« La poesia italiana in quest'ultimo momento della sua vita non è azione e neppure narrazione: è spettacolo vocalizzato, descrizione a tendenze liriche, tra lo scoppiettio dei concetti, il lustro delle immagini, la sonorità delle frasi e delle cadenze, i vezzi delle variazioni ». Ora, un'arte siffatta, che sempre più si volgeva per le vie del senso e della materia, doveva necessariamente realizzarsi nelle sue forme più perfette proprio quando l'artista fosse un compositore di arie e di melodie, un pittore alle prese con il grasso colore, un plasticatore sia pur di spirito pittorico e modellante in docile materia, un architetto visionario scenografo di meraviglie spaziate nell'infinito. Quindi, beninteso in linea generale, si può dire, in un certo senso, che nell'Italia barocca la poesia fu sopraffatta dalle arti cosiddette figurative, ed è appunto in queste che si deve particolarmente cercare l'espressione artistica del tempo.

Vero è che anche nella poesia troviamo qua e là dei frammenti lirici di spirito modernissimo, anzi da modernità decadente e postromantica, degli espedienti caratteristici di presentar l'*immagine* di scorcio e di botto (in questo in fondo consistono quei rarissimi *concetti* che non sono gioco intellettuale di pessimo gusto, ma bensì esplosione visiva, fuoco d'artifizio che si riverbera stranamente sul mondo deformato) ma si sente che assai più a loro agio si trovavano i pittori a scorciare le scene in trasversalità iperboliche, gli architetti a comporre scenografie accentrate in un lirico nodo d'effetto, gli scultori a dar luce e respiro al freddo marmo.

Questa base di sensualismo, che, salvo poche eccezioni, domina nei due secoli la cui pittura è rappresentata in questa mostra fiorentina, può produrre anche un certo senso di stanchezza, ed anche di vuoto interiore, di troppo frequente assenza d'arte umana e totale. Ma infinite sono le vie dello spirito ed anche per il senso si può giungere a profondità intime, a spiritualità di visione che superano il senso e sono arte e null'altro che *arte*.

Su questo del resto non occorre insistere. Quello che Baudelaire sentì così profondamente e che Pater formulò con precisione (*The School of Giorgione* è del 1877) è quasi divenuto un luogo comune ed ormai certo nessuno più osa teorizzare sulla *pittura pura*. Nè si vuol con questo menomamente diminuire la scoperta della nuova critica d'arte che è giunta nella sua forma concreta, a sentire la unità indissolubile dell'opera, l'im-

magine che sorge dipinta e foggiata, anche se tale sua scoperta sia stata basata su strani intellettualismi.

Ma non divaghiamo. Fu dunque proprio nelle arti plastiche che il nostro Seicento si realizzò. E diciamo Seicento per intenderci, perchè tale movimento si svolse con intimo nesso nel secolo successivo.

Certo parlare di *nostro* Seicento è cosa che criticamente non si regge troppo. Fu quello un movimento di carattere europeo, e se, sotto certi aspetti, ben fu fatto ad esporre a Firenze la sola pittura italiana di quei secoli, nessuno si dimenticherà delle manifestazioni grandiose che lo stesso movimento artistico ebbe negli altri paesi, che Rubens e Van Dyck ebbero importanza fondamentale anche per talune nostre scuole (ad es. la genovese), che il sommo Jan Lys, che proprio in questa mostra trionfa, nacque ad Oldenburg, nonostante che, giustamente, lo si italianizzi. Come infatti non esisteva una vera individualità dell'Italia politica e spirituale così non si può troppo insistere sulla individualità dell'Italia pittorica. Non che la nostra pittura sia stata troppo influenzata da quella dei pittori d'oltralpe (chè, da questo punto di vista, anche i nostri pittori hanno avuto influenze grandissime su quelli stranieri, e basti pensare ai germi caravaggeschi altrove sviluppati) ma si tratta di correnti parallele che vanno al di là delle nazioni.

Facendo altrimenti si cadrebbe nell'errore di chi vedeva il nostro secentismo in funzione dello spagnolismo.

Nella nuova età, dunque, l'arte si realizzò per le vie del senso: la profondità si espresse in meraviglia e verginità di *visione,* il motivo d'ispirazione fu essenzialmente lirico ed estetico.

È ben vero che come la letteratura si trascinò il peso morto del petrarchismo, anche in pittura vi fu tutta una corrente di fondo accademico che, sia pure in forme nuove, ebbe compassatezze e languori misurati quasi nostalgici del passato, volle talora risolvere il lirismo secentista in lirismo di contenuto, in melanconia d'Arcadia neoclassica, mutò spesso il dramma in accademia di belle pose; ma tale corrente, anche se storicamente importantissima, non fu certo quella che produsse le vere grandi opere.

Ora, il lirismo sensuale della nuova pittura doveva necessariamente giungere a due manifestazioni sintomatiche e cioè sia tradursi in gioia vertiginosa, in bacchico tumulto, in canto clamoroso d'anime cristiane inneggianti al paganesimo e che, appunto perchè in fondo cristiane, sentivano il paganesimo non come sogno di perfetta bellezza, di greca serenità, ma bensì come delirio di colore, di meraviglie stupefacenti, sia andare al di là e per le vie del senso giungere ad un misticismo cattolico denso e greve di materia, tra squarci d'improvvise illuminazioni, medioevale, per così dire, di spirito.

Vediamo qualche esempio.

Ecco la grande corrente coloristica e scenografica che partendosi dai Bolognesi e specie dal Lanfranco si realizzò in Pietro da Cortona ed ancor più in Luca Giordano (sembra in fondo lo svolgersi di una stessa

personalità) assai più libero d'ogni classicismo romano ed assai più succoso di meridionale colore, nel Solimena che l'irrobustì di senso plastico, in Giaquinto che trionfale la condusse con rinnovata vivacità a Roma ed in Spagna. Ecco l'esuberante rigoglio dei grandi decoratori genovesi. Ecco il trionfo dei veneti nei quali, sia pure con manifestazioni del tutto nuove e con forma pittorica trasfigurata, venne a sboccare con mirabile fatalità un movimento che appunto nell'arte veneta aveva avuto il suo precedente spirituale più significativo, nella città bizantina del colore e delle luci fantasmagoriche, lungi dalla Roma neoclassica ancor memore degli squallidi maratteschi, lungi da Firenze troppo colma delle glorie della sua Rinascenza intellettuale.

E se anche alla mostra fiorentina tale corrente è assai poco rappresentata (in parte anche per ragioni pratiche) si deve certo darle molto valore nello svolgimento storico della pittura di quei secoli, anche se talora si tratti d'*effetto* e cioè non di vera arte.

In tale epoca di sensualismo cattolico si doveva d'altra parte venire a delle vere visioni mistiche.

Non insistiamo sulle scene truci e sanguinose, spesso bravure di veristi, su certi effetti talvolta esteriori. Pensiamo solo, per fare degli esempi capitali, alle due « estasi di San Francesco » del Morazzone che si ammirano alla mostra di Firenze: vero spasimo di membra, strappo di laceranti grida. Pensiamo all'opera del Magnasco: visione allucinatoria di un *pathos* folle da monaco ossessionato, sfilata di conventi popolati di flagellatori, di refettori solenni, di selve ove ogni diabolica forma schernisce il terrore degli anacoreti. Come si poteva andare più in là in fatto di romanticismo visionario, di senso del gotico e del grottesco, di bellezza dell'orrido, di spasimo nelle guizzanti forme? E si tratta d'un genovese della prima metà del settecento! Basterebbe un esempio solo talmente significativo per poterne trarre delle larghe conseguenze: certe manifestazioni anche isolate svelano la natura di tutta un'epoca, di tutto un movimento, nè possono infatti sorgere complete d'improvviso.

Giunti a questo punto è lecito domandarci: e Caravaggio? Si può mai spiegare Caravaggio in funzione di lirismo sensuale? O no davvero!

Mai artista più vigile dominatore d'ogni ispirazione frammentaria più rigoroso costruttore d'un mondo veramente architettonico in cui il dramma è arrestato d'improvviso e contemplato con penetrante volere, in cui la potenza dello stile domina una realtà non scelta estrinsecamente ma accettata in blocco ed in blocco idealizzata. Perchè veramente per pochi artisti come per Caravaggio si può parlare di *stile*, inteso come volontà dominatrice che si attua in espressioni foggiate con vigile coscienza. Potenza di stile veramente da classico e tanto più classico in quanto alle prese con un mondo che sembrerebbe fatto apposta per fare del verismo da naturalista, tanto da far credere naturalista l'artista stesso a chi guardi dall'esterno e giudichi con l'iconografia.

L'arte del sommo lombardo veramente trionfa in questa mostra fiorentina. Quale altro artista qui ci appare che possa stare a confronto di Caravaggio per passione profonda e tragica, per impeto di personalità? Lo stacco netto col quale egli balzò è tra i più miracolosi che la storia conosca. Perchè si possono ben citare Savoldo e gli altri bresciani, si può ben ricordare Giorgione, in quanto a precedenti, ma si tratta in fondo di ben poco. La sua forza rivoluzionaria fu tale che egli dovette veramente sentire d'esser solo contro tutti, libero da ogni legge di fronte a un mondo da conquistare.

Caravaggio nella Roma in cui operavano Federico Zuccari e il Tempesta e che serbava tracce indelebili di michelangioleschi e di raffaelleschi, di manieristi d'ogni razza e d'ogni paese, incroci bastardi e strani di maniere e di accademie tra eroi rimpolpati alla Vasari, orrori di cangiantismi! Caravaggio alla bottega del Cavalier d'Arpino! Cose da rabbrividire!

Di fronte ad un ambiente così cieco e così vuoto egli dovette rinchiudersi tutto in sè, potenziarsi di virile dolore, dar battaglia a tal mondo che pur lo assaliva.

Ora, la unità compatta della personalità di Caravaggio, la profondità della sua arte in certo senso religiosa fanno assolutamente eccezione in tutta la nostra pittura del Sei-Settecento. Di fronte al nuovo senso dello svolgimento che prevarrà di poi dando luogo a correnti che talora assorbono i singoli pittori, egli ci si presenta come una individualità mai più vista; di fronte alla troppo *pura* pittura di tanti seisettecentisti egli domina per spiritualità profonda, per dramma totale e non già melodramma.

Nella sua arte v'è una tale logica strutturale, un tale dominio delle cose cha per trovare uno che gli possa stare a fronte bisogna risalire a Piero della Francesca. E quanto Piero (nonostante la sostanziale diversità di spirito dei due artisti) egli *vide* con sintesi essenziale, quanto Piero visse profondamente il problema dello stile.

Pensiamo a certe sue figure, al fanciullo gridante nel « Martirio di San Gerolamo », alla Vergine defunta ed alla giovinetta che le piange a lato, al Cristo cadavere della « Deposizione », pensiamo alla unità delle sue scene, alla « Vocazione di Matteo » in cui veramente un appello profondo si esprime nel gesto e nella parola solenne di Cristo, nella diana improvvisa della luce rivelante, alla lugubre « Morte della Vergine » illuminata da quel rosso drappo fantasmagorico, alla fatalità tragica del gravare di Cristo nella tomba nella « Deposizione »: possente concisione nelle figure come nel dramma.

Così si comprende com'egli abbandonasse le particolarità del paesaggio (ed aveva saputo creare quello freschissimo e veramente *vegetale* del « Riposo in Egitto! »), ponesse in sottordine ogni effetto coloristico, esprimesse le forme con una luce accentrata rivelatrice di sintetici piani.

Ora, se Caravaggio ebbe grande importanza per tutta quella corrente plastica che è la sola ben rappresentata in questa mostra fiorentina, lo spirito della sua opera fu radicalmente mutato dai pittori di tale cor-

rente. Quel mondo infatti così eroicamente e totalmente sentito, anche se espresso in forme a volte puramente plastiche e pittoriche, quel mondo così veramente *costruito*, si spezzò nel frammentario e nell'impressionistico, e le cose non furono che mirabile materia corporea. Tale diversità di spirito si concretò anzitutto in diversità di visione pittorica; il fascio luminoso che, fatta eccezione di poche opere, Caravaggio aveva proiettato ad accentuare la solida plastica delle sue composizioni, divenne esplosione improvvisa a produrre riverberi e fosforescenze, ad esprimere figure liricamente abbozzate, a creare danze ondulanti, variazioni musicali della luce e dell'ombra.

E lasciando da parte quei suoi scolari che sentirono nel maestro un verista (si pensi a talune opere del Valentin), non sfiorando neppure il problema dei Gentileschi, nè indugiandoci su Manfredi e Saraceni, pensiamo alle opere del grande Borgianni, modellate con tocco vivace, con densità di rappreso colore in atmosfere grasse e corporee che circondan le sue figure assorte in non so che languore. È evidente come l'artista sia andato assai al di là di Caravaggio.

E se è vero che germi caravaggeschi giunsero a Cavallino per la via d'Artemisia e di Battistello, il suo senso corporeo, la densa pasta del suo colore (*colore* che veramente domina), l'assorta melanconia delle fiabesche eroine drappeggiate di velluti, degli eroi cavalieri in vesti di raso (si pensi al San Giorgio, dolce adolescente che solo avrebbe potuto uccidere il drago di cartone che sta sul basamento) lo allontanano enormemente da Caravaggio. Il suo vero padre è lo Stanzioni di certe opere.

Prendiamo ora un altro grande (degnamente rappresentato in questa mostra) che senza essere un vero caravaggesco sentì l'importanza dello stil nuovo di Caravaggio: il Feti. Ora, la sua lirica plastica, la vivace modellazione, con strappi di bianche luci (ecco la ragione di certe vesti lacere, di tanti drappi sfrangiati!), morbidezza di forme sfaldate, vena idillica che talora s'impreziosisce (si pensi alla settecentesca « vita dei campi ») conducono ben lontano da Caravaggio.

Giuseppe Maria Crespi, altro sommo che protrasse nel Settecento questa vena di lirismo plastico, artista veramente intenso. Le impressionistiche luci che a volte dànno barbagli e fosforescenze, il tocco vivace che modella le figure come in viva cera, il senso gustoso della materia foggiabile prima che foggiata, mostrano quanto spesso questo artista si a un lirico del senso. Vero che in quella sua serie dei « Sacramenti » raggiunse a volte intimità profonda davvero singolare, ma anche in tali quadri egli andò spesso a finire nell'aneddoto e nel dramma borghese Del resto anche il famoso bellissimo quadro di « San Giovanni Nepomuceno che confessa la Regina di Boemia » non è in fondo che una scena di genere velata d'intima melanconia.

Con questi pochi esempi che potrebbero continuare non ho voluto che ricordare quanto si siano distaccati dallo spirito di Caravaggio anche quegli artisti della corrente plastica che da lui trassero i maggiori insegnamenti in quanto a visione pittorica.

In fondo pure in essi si manifesta, anche se in forme assai diverse, quel lirismo sensuale del quale già dissi e che è una delle espressioni più significative di questi due secoli di pittura italiana esposti alla mostra di Firenze.

D'altra parte quanto poco quella tendenza plastica si possa accentrare in Caravaggio ce lo mostrano correnti diverse e parallele d'importanza grandissima sia in loro stesse, sia per gli svolgimenti che ne dovevano derivare.

Ecco lo Schedoni che costruì in ampie forme scene vivacemente vissute e modellate con lucida solidità.

Questo contemporaneo di Caravaggio giunse per proprio conto (ad esempio nella « Deposizione ») ad una forma pittorica che ricorda il « Riposo in Egitto » ed il « Battista » della Doria: lo stesso scivolare di luci solari su solide forme quasi maiolicate.

D'altra parte vediamo in Lombardia tutta una grande scuola che, in parte contemporanea a Caravaggio, giunse a resultati d'intensità mirabile, a visioni veramente *corporee*, a modernità di spirito impressionante. Ecco Daniele Crespi che nella sua « testa di frate morto » si esprime con potenza davvero velasqueziana e nella « cena di S. Carlo Borromeo » giunge ad una intimità d'ambienti e di lumi che sono tutt'uno con il senso di raccoglimento della scena umile e grande. Ma anche in questa scuola la base sensuale ha un'importanza grandissima. Tali artisti s'immergevano veramente nella materia delle cose. Ed è appunto in questa scuola che un lirico doveva a volte giungere a forme di vero misticismo, nel suo tentativo di andare al di là del senso per mezzo di sensuali estasi improvvise, di tripudi d'ardore: il Morazzone.

Questo per insistere sulla necessità di isolare maggiormente la figura di Caravaggio, di individuarlo penetrando nella più intima e vissuta spiritualità della sua visione, nell'imperio del suo fermo volere. La sua vera grandezza non sta infatti nell'aver rivelato una nuova forma estetica astratta, una nuova maniera sommaria di sentire (quanti *precursori* deboli e frammentari artisti!) ma nell'essere una personalità profonda, nell'aver vissuto il suo dramma accettandolo totalmente e senza rinunzie, attuando in forma serrata e voluta la chiara passione della concretezza.

Ma troppo Seicento penetrò con gioia cantante in tutti i giardini delle voluttà, si costruí un mondo artificiale e da opera nel quale talora risolse il suo classicismo esterno, sentendo l'antichità come una scenografia con barocche architetture del basso impero su di un palcoscenico in cui tuonava il cannone.

Il languore dei suoi santi, la voluttà delle sue eroine cattoliche cullate in onde di chiesastici incensi, lo spirito sonoro e vocale del tempo, la fantasmagoria degli ori e dei colori, non sono solo spunti di una nostra retorica di pessimo gusto, ma veramente furono sentiti dall'anima del tempo e dobbiamo ben tenerne conto, sebbene questa esposizione fiorentina non ci mostri quanto si poteva tirar fuori di *caratteristico* in tal senso (ed è bene perchè con la mania del caratteristico è ora di farla finita; altri

menti si darebbe anche valore ai macabri effetti di Paolo Vincenzo Borromini!).

In queste note d'insieme su alcuni caratteri della nostra arte del Sei-Settecento non posso fare a meno di ricordare infine un altro aspetto molto significativo dell'anima del tempo, che consiste nella celebrazione della realtà d'ogni giorno, nel sentire tutto un mondo, tutta la propria sensibilità nelle cose più umili come nella natura contemplata in sè dall'artista che le si unisce in solitudine elegiaca o le s'inchina come dinnanzi ad incipriata nobildonna: nature morte e paesaggi.

Ci appaiono così veri tesori d'intimità e di gioia pittorica, trasfigurazioni delle cose, raccoglimenti idillici.

Ecco le stupende opere di Paolo Antonio Barbieri: ova e bottiglie, piatti maiolicati, solide frutta, tralci d'uva di mirabile freschezza. Ecco i pesci fantasmagorici di Recco, lucide fosforescenze, riflessi d'abissi marini, guizzi di luce su lucide scaglie; le sensuali delizie delle frutta di Ruoppolo, polpe succose, bucce di velluto.

E i paesi ci si manifestano sotto tutti gli stati d'animo del contemplatore; da quelli veramente miracolosi di Francesco Guardi (marine d'un solo profondo azzurro, vedute fantastiche che grondano di luce, architetture luminose di spezzati splendori) alle pastorellerie truccate di tanti suoi contemporanei, dalle sontuose e fiorite scenografie di Pannini all'intrico dei boschi, alle procellose marine del tormentato Magnasco.

Accanto alla contemplazione della natura nei suoi aspetti più particolari si manifestò un senso vivace della vita sociale d'ogni giorno che fu interpretata nell'aneddotico ed anche nel caricaturale. Ecco i deliziosi quadri di Bonito, il superbo « ridotto » di Francesco Guardi (è proprio vero che v'è del Goya!) ed il « parlatorio delle monache »; ecco che Pier Leone Ghezzi ci raffigura con brio gustoso « i capitoli nuziali della figlia », Giovanni da San Giovanni ci narra del « pievano Arlotto », lo Zais con fare prezioso dipinge feste campestri del suo tempo. E non parlo di Pietro Longhi, troppo spesso debole pittore.

E non è forse una scena d'interno casalingo quel ritratto così raccolto, assorto, *domestico*, della « madre e figlio » del Cittadini, con tutti quei drappeggi che quasi fanno sentire l'aria chiusa del salotto borghese, con quello sfondo di paese tutto chiaro di calma luce che s'intravede dal balcone?

Anche queste manifestazioni possono mostrarci alcuni lati peculiari dell'anima del tempo nella ricerca di intimità e di espressioni particolari, lungi dal generalizzare di certo classicismo. Era in fondo anche quello un modo di esprimere il proprio spirito essenzialmente lirico, sia in vere trasfigurazioni delle cose, come nelle nature morte del Giordano e del Ruoppolo (ecco appunto i lirici del colore e del senso che si deliziano voluttuosamente di tutti i particolarismi della materia) sia in contemplazioni sobrie, spiritose e talvolta dense di acutezze psicologiche che fanno dimenticare ogni sensualità secentista.

VITTORIO MOSCHINI

VERSIONI POETICHE DAL TEDESCO

I.

EGLI È NEL TURBINE...

Dal Rückert: *Werke*, Francoforte 1882, I, 407

a I. Grünberg.

Egli è nel turbine
a me volato;
ver' lui batteami
il cuor piagato.
L'ampie sue vie
son già pur mie;
chi mai lo avrebbe indovinato?

Egli è nel turbine
a me volato,
e m'ha, d'un impeto,
il cuor predato.
Pres'egli il mio?
il suo pres'io?
L'un s'è di slancio all'altro dato!

Egli è nel turbine
a me volato;
il ciel riapresi,
tepe il creato!
Ei va... Oh vada;
che in ogni strada
l'amico mio resta al mio lato!

Maggio 1911.

II.

BALDASSARRE

Dallo HEINE: *Werke*, Berlino 1893, I. 65 sg.

a Giovanni Luzzi.

La mezzanotte oramai s'appressava:
tacita, in pace, Babèl riposava.

Sol nella reggia, lassú solamente
splendea di lumi, echeggiava di gente.

Baldassar, su, nella sala reale,
il suo teneva festin trionfale.

Sedea la corte reale in raggianti
file, e cioncavasi tazze fiammanti.

Squillo di tazze, di risa fragore;
questo al tiranno ben suona nel cuore.

Come di bragia la faccia gli ardea;
la sua baldanza nel vino crescea.

La sua baldanza il cervello gli torse,
ed in blasfeme parole trascorse.

S'ergea superbo, imprecava feroce...
Un tuon d'applausi coprí la sua voce.

Il re comanda con ciglio protervo:
subito va, rivien subito il servo.

Vien con in capo il tesoro che al tempio
era di Geova rubato. Ed ei, l'empio,

stende la mano ad un vaso sacrato,
lo colma in giro, lo vuota d'un fiato;

poi, con la bocca di vino schiumante,
un grido innalza, alza il grido tonante:

« A te io dico, signor d'Israèl,
onta in eterno, io, il re di Babèl! »

L'orrido suono non anco era spento,
che lo pervase un arcano sgomento.

Tacquer le risa; un silenzio mortale
tenne, d'un tratto, la sala reale.

Ed ecco ed ecco, sul muro di faccia,
bianco, guizzare il re vide una traccia;

sul bianco muro una mano comparve;
scrisse tre motti di fuoco; disparve.

Il re sbarrò, cadaverico, gli occhi;
gli battean, l'un contro l'altro, i ginocchi.

Stette la corte reale, allibita,
senza piú voce né segno di vita.

Furono i magi mandati a chiamare,
ma l'ignea scritta niun seppe spiegare.

E Baldassar dalla stessa sua corte
la stessa notte subiva la morte!

Aprile 1912.

III.

SOLO

Dal NIETZSCHE: *Werke*, Lipsia 1895, VIII, 355.

alla signora Emma Corcos.

Le pole volano
a la città con rauco strido;
Tra poco nevica —
Felice chi, pur egli, ha un nido!

Da quanto, ah misero,
tu fissi indietro l'occhio tondo!
Perché fuggirtene
innanzi verno per il mondo?

Il mondo! — Slargasi
com'un deserto freddo e muto,
né mai vi pausa
chi perse quel ch'hai tu perduto.

E tu stai pallido,
dannato al tristo error vernale,
al fumo simile
che sempre al ciel più freddo sale.

Su, pazzo, gracchia
la tua canzone del deserto!
Tra gelo e obbrobrio
nasconditi il costato aperto!

Le pole volano
a la città con rauco strido;
tra poco nevica —
Guai a colui ch'è senza un nido!

Marzo 1912.

ODOARDO GORI

Dalla raccolta
« Versioni e perversioni poetiche ».

Le tre strofe — senza titolo — del Rückert corrispondono metricamente a questo schema: ababccb, ababddb, ababeeb; dove, in ciascuna, i primi sei versi sono quinari di ritmo giambico, e l'ultimo è un novenario, anch'esso giambico, ossia con gli accenti sempre sulle sedi pari. Ognun vede quindi quanto io abbia, per il metro, reso da buon traduttore e quanto da buon traditore.

Piú traditore in apparenza che in realtà mi par d'essere stato, sempre rispetto al metro, nella versione del *Belsazer* heiniano. L'originale consta di distici a rima baciata equivalenti, suppergiú o esattamente, ora ai nostri decasillabi di quinari doppi, ora ai nostri dodecasillabi di doppi senari. Se l'orecchio tedesco, educato all'armonia quantitativa, non prova alcun urto nel passare — che per esso veramente non è neanche un passare — dall'un tipo di distici all'altro, l'orecchio italiano, e almeno il mio orecchio, e perfino il mio occhio, troverebbe insopportabile codesta vicenda. E cosí ho scelto l'endecasillabo di 4ª e 7ª, nella cui onda i quinari e i senari contaminano, per cosí dire, la loro armonia senza quasi mai annullarla affatto. Comunque sia, questa sorta di verso, massime quando per la sua speciale accentuazione riesca perfettamente dattilico, non dista molto, se non m'inganno, dallo spirito del testo; cioè dalla vertigine fatale che travolge il sacrilego re del convito babilonese.

Anche quanto al *Vereinsamt* del Nietzsche, la mia perfidia metrica non è stata, credo, troppo nera. Ma mentre nell'originale - quartine tetrastiche di quinari e novenari alternati - i versi sono rimati, alternativamente, tutti e quattro, e terminano sempre, o quasi sempre, in voci ossitone d'un effetto straordinario, io mi sono dovuto umilmente accontentare di quinari sdruccioli e novenari piani e di rimar questi ultimi soltanto. Siccome però una parte dell'effetto artistico dipende, a mio avviso, dal ritmo ascendente del giambo, ho fatto di tutto perché nella mia versione, o perversione che voglia chiamarsi, vibrasse continuo almeno questo movimento.

OD. G.

LETTERATURA SCOLASTICA

ANTOLOGIE ITALIANE E FRANCESI

Abbiamo già avuto occasione di dire (cfr. *Riv. di Cultura,* 15 giugno 1920, p. 99) che ai giovani si deve insegnare a « leggere » l'opera d'arte, non a far della storia letteraria.

Ma un'antologia, destinata ai giovani, poichè un principio d'ordinamento non si può desumere dal criterio estetico, come sarà ordinata? GIULIO NATALI, provetto insegnante e uomo di buon gusto, ha scelto (*Le tre muse, antologia per lo studio delle varie forme letterarie,* Roma, Ausonia, 1922, pp. XI-808, L. 16) la distinzione per generi. Contrariamente a quanto egli ha l'aria di sospettare (p. XI della Pref.) non glie ne farà rimprovero il Croce, il quale per le necessità della scuola ammette una quantità di cose che come filosofo non può ammettere. Ma a molti parrà che il N. ai tre generi (onde il titolo *Tre muse*): epica, lirica, drammatica, abbia data un'eccessiva estensione. È vero che alla denominazione dei due primi generi aggiunge i sottotitoli: letteratura narrativa e letteratura espositiva; ma questi non chiariscono o legittimano la estensibilità che il N. a quella attribuisce, nè chiarirla o legittimarla possono le suddistinzioni che è costretto a fare. Sostenibile, per quanto ardita, la inclusione delle epigrafi commemorative (a proposito: dimenticata quella bellissima di G. Bovio per Giordano Bruno) nell'epica.

Ma oggi come oggi non gli si potrà menar buona la così risoluta distinzione che egli fa tra « poemi epici primitivi » e « poemi epici riflessi »; perchè si torna a credere in un unico autore dei poemi omerici, il quale fu dunque un artista e come tale scrisse poemi riflessi; non si dubita di un unico autore della *Chanson de Roland*; nè di un altro, autore del *Poema del Cid,* nel quale, per giunta, si ravvisano imitazioni del *Roland.* D'altra parte, perchè e come precisamente in mezzo a Tassoni e Forteguerri collocare il Milton? Per tal via « genere epico » diventa davvero un troppo ardito comun denominatore! Così come è un tirar cogli argani, nella parte II (*Lirica),* la suddistinzione *Lirica italiana postumanistica,* per forzarla a contenere Sannazaro, Machiavelli, Ariosto, poi tutti i principali lirici del secolo XVI, quindi tutti quelli del XVII e del XVIII e infine Leopardi, Poerio, Tommaseo, Revere, Prati, Zanella.... Leopardi, lirico italiano postumanistico, ecco una definizione ben difficile a dipanare!

Ancora. Nelle due parti della lirica e della drammatica, è evidente la preoccupazione di coordinare alla distinzione per generi la successione generale cronologica. Ma non ve n'è traccia nella prima parte (*L'Epica*); dove pei poemi epici riflessi si va da Apollonio Rodio a F. Mistral; per le favole si rimonta ad Esopo per ridiscendere a G. Capparozzo; pei romanzi, si rifà ancora la via indietro fino a Longo Sofista, salvo poi ad arrivare a Panzini; per la storia si rimonta ad Erodoto e si rivà giù giù fino a G. A. Cesareo, del quale si dan due pagine su *La prosa del Boccaccio.*

Questa *Antologia,* ricca di materiale, cribrato con fine gusto, per quanto forse sovrabbondante, poichè vuol dare prosa e poesia, antichi e moderni, stranieri e italiani, questa *Antologia* rappresenta a troppi segni un nobile sforzo verso una delle più delicate esigenze della scuola. Ed è per questo che ce ne siamo occupati. Colle nostre osservazioni non abbiamo voluto che segnalare le difficoltà dell'impresa colle quali il Natali, che per averne coscienza cercò nuove vie, si trovò a lottare. Che se dovessimo dire il modo che noi terremmo, timidamente opteremmo per l'ordine cronologico ininterrotto. L'opera d'arte si svolge sempre sulla linea della cultura; di quel che è stato si ritrova sempre qualche

cosa in quel che sarà; se dunque, si ha il torto, gravissimo, di non insegnare ai nc
giovani che storia letteraria, sta pur sempre il fatto che la « storia » è necessaria pe
piena intelligenza dell'opera d'arte. E, allora, l'antologia non dovrà essere se non una
ria letteraria, cronologicamente ordinata, e largamente esemplificata. È quello che da te
si fa in Francia dove « dans les textes », « par les textes » son frasi correnti. Ho sotto
occhi *Notre littérature étudiée dans les textes* di M. Braunschwig (due volumi di pp. x
905 e 840, Paris, Colin, 1920 e 1921, fr. 10 e 12). Si tratta di una storia della lettera
o d'una antologia? Dell'una cosa e dell'altra, e tutte e due così ben concresciute che
si saprebbe immaginare l'una senza l'altra. Non già che ancora qui non sopravviva q
che concessione alle distinzioni formali che è contro la storia: sicchè p. es. Rabelais v
col Montaigne semplicemente in quanto prosatore, laddove egli andrebbe col Rons
malgrado le tante contrarie apparenze, per quel che di pletorico e indisciplinato um
smo egli ha in comune col capo della Pleiade; e Corneille vada a far gruppo con Ra
e Molière solo in quanto, com'essi, autor drammatico, laddove egli per la concezione e d
vita e dell'arte può ancora essere rappresentato in antitesi ad essi, suole anzi esser
antitesi almeno all'un d'essi, Racine, rappresentato. Ma, in somma, dalle origini della
teratura francese al secolo decimonono questo libro accompagna, come un fido amic
giovane studioso e non si risparmia fatiche per dargli modo di veder chiaro qual
l'ambiente nel quale lo scrittore sorse, in che egli somiglia ai suoi predecessori, in
misura egli preparerà i suoi successori.

Notizie biografiche vanno di pari passo con quelle bibliografiche, le quali son
stuzzicare l'appetito dei giovani, ma pur sempre relegate in nota; mentre al primo p
del libro è profilata con sobrietà la fisonomia dello scrittore e si riportano di lui p
rappresentativi accompagnandoli con un breve riassunto dell'opera da cui son tratte
il giovane ha temperamento letterario, egli si trova così adunati a portata di mano t
gli elementi per aiutarsi a gustare, oltre che intendere, pienamente la pagina che la
stomazia gli ammannisce.

Coll'identico criterio vedo costruito il volume *Corneille. Théâtre choisi*, da S. Roc
blave e Ch. M. des Granges, Paris, Hatier, 1922, pp. xv – 1032.

L'arte del grande drammaturgo vi è riassunta ed esemplificata ad un tempo nella
evoluzione dalle prime commedie alle ultime tragedie stancamente scritte all'ombra
pre più invadente della gloria raciniana.

Ben poca cosa sarebbero, prese in sè, le notizie che accompagnano atti e scene di
sta o quella *pièce*; e si potrebbe anche protestare che c'interessa poco l'*evoluzione* dell
del Corneille, mentre molto c'interessa quello che l'arte del Corneille ha, volta per v
prodotto. Ma poichè la « storia » in questa antologia fa rispetto all' « arte » la p
dell'ancella, noi non possiamo che farle buon viso. L'ancella rende ottimi servigi
padrona.

c. d. l.

RECENSIONI

ANTONIO RENDA. *La validità della religione.* Città di Castello, « Il Solco », 1921, pp. 271, L. 10,00.

Il problema del significato della religione per una concezione idealistica del mondo ha una importanza grandissima, sopratutto per il fatto che l'idealismo, pur essendo essenzialmente religioso, è per un altro verso la più radicale negazione della religione stessa. E' necessario chiarire questa apparente contraddizione e mostrare come l'idealismo è religioso in quanto vive del motivo più intimo, dell'essenza vera della religione; e come in pari tempo nega nel modo più energico ed assoluto quel dualismo trascendente proprio della religione considerata da un punto di vista intellettualistico.

Precisare tali punti fondamentali è stato il compito che ha cercato di assolvere il Renda in questo suo bel libro profondamente vissuto. Lo studio è condotto da un punto di vista critico e mira a dimostrare l'insufficienza di quelle difese e di quelle negazioni della religione che trovano la loro ragion d'essere in concezioni intellettualistiche del fatto religioso.

Che cosa è la religione? « La coscienza religiosa à chiaro a sè medesima quel che la individua, distinguendola da ogni altra attività: è il rapporto tra l'uomo e Dio, la elevazione della creatura al creatore. La religione include la realtà di un divino principio, da cui il mondo dell'esperienza dipende; e consiste nel porre l'uomo in relazione con esso » (p. 172). Tutto sta ad intendere il rapporto tra l'uomo e Dio, e cioè a comprendere veramente in che cosa consiste l'Assoluto.

Si deve cominciare con l'eliminare ogni concezione realistica di Dio. Per la comune concezione naturalistica, Dio è considerato come un oggetto, come l'Assoluto che è di fronte a noi allo stesso modo della natura di cui facciamo la scienza. L'uomo conscio della sua finitezza tenta di sorpassare i limiti del finito e di indirizzare lo sguardo all'Assoluto, che è tale appunto in quanto è fuori del mondo finito, in quanto è altro dalla coscienza umana, dal soggetto che è il nulla di fronte al divino oggetto. Per la coscienza comune Dio è proprio quell'Essere assoluto, quella Persona che ha una realtà in sè, per cui è posto di fronte all'uomo in un dualismo rigoroso che non può dargli effettivamente che la realtà di un fantasma. Sino a che si considera Dio come oggetto, il problema religioso non può dirsi neppure sfiorato. L'oggetto non può toccare il mondo del soggetto. Il problema può solo risolversi spostando i termini della questione e approfondendo il concetto del rapporto tra Dio e l'uomo. Ma, se questo rapporto s'intende come quello che corre tra due realtà distinte che hanno la loro compiutezza fuori della sintesi, il problema resta ugualmente insolubile perchè i due termini si escludono reciprocamente. Se, d'altra parte, si nega il dualismo, annullando uno dei termini, c'illuderemo di aver raggiunto la unità ma effettivamente saremo caduti nell'astratto. Se neghiamo la realtà distinta di Dio assolutizziamo il mondo e finiamo nel panteismo: se neghiamo la realtà distinta del mondo neghiamo noi stessi e ci annulliamo nell'estasi mistica. Nel primo caso l'infinito si identifica col finito: nel secondo caso, con la negazione del finito, si afferma un infinito vuoto e assolutamente indeterminato.

Eliminate queste presunte soluzioni del rapporto tra Dio e l'uomo, ossia tra l'infinito ed il finito, il Renda giunge alla conclusione. Non si può risolvere il rapporto affermando la realtà distinta dei termini: non si può neppure negare il rapporto affermando la realtà di un solo termine: si deve concepire l'assoluto come unità nella distinzione e come distinzione nell'unità. Si deve in altre parole, concepire l'Assoluto come processualità. « L'Assoluto non è reale, come termine del rapporto in sè. La sua realtà è la creatrice azione dell'unità, in cui insieme con la sua astrattezza — con la sua realtà pensata — si risolve anche la finitudine dell'uomo: processo distinto ed unico di determinazione dell'assoluto e di assolutizzazione del finito. Il Dio reale e vivente è soggettività assoluta, che supera il soggettivismo del pensiero finito e il correlativo oggettivismo, che ne de-

riva e lo limita; processualità produttiva eterna, a cui è essenziale di manifestarsi, perchè è così reale; padre non di fatto ma di elezione, che richiede l'amore attivo del figlio. Intendere questa concreta unità creatrice è risolvere il problema religioso » (pag. 257).

Senonchè il problema religioso non si risolve teoricamente. Il Renda mette bene in luce il carattere essenzialmente etico - o meglio, religioso - della soluzione. Questa non si conosce obbiettivamente - che in questo caso sarebbe una pura astrazione - ma ha un significato concreto soltanto nella vita che è fede nell'assoluto, che è coscienza del divino immanente e superamento in atto di ogni dualismo. « E' nell'essenza dell'Assoluto di sfuggire alla riflessione dualizzatrice. Esso è atto e non fatto » (p. 216).

Se questa è la religione, che cosa è, poi, la filosofia? La religione è vita, esperienza dell'Assoluto: la filosofia dovrebbe essere invece la conoscenza teorica dell'Assoluto. Ma è possibile una tale conoscenza semplicemente teorica?

Dopo Kant il compito della filosofia moderna è stato quello di approfondire sempre più il concetto della soggettività del reale. Il dualismo di soggetto ed oggetto è riportato entro lo stesso soggetto, e diviene quell'intimo dualismo dialettico che è l'essenza dello spirito in quanto processualità. Ma perchè l'unità dialettica degli opposti sia veramente compresa è necessario convincersi della sua assoluta eticità. Il Renda scrive alcune belle pagine sul carattere essenzialmente etico dell'idealismo e lo difende efficacemente da quelle critiche che, guardando all'idealismo da un punto di vista intellettualistico, lo scambiano con il soggettivismo empirico. Il rapporto di finito e infinito, il dualismo dialettico di soggetto e oggetto, il processo dello spirito, può essere guardato astrattamente in modo semplicemente teorico, ma allora il vero idealismo è del tutto assente. Allora il movimento dialettico diventa uno schema logico per cui il soggetto non « si assolutizza realmente », ma resta soggetto empirico pur essendo pensato come assoluto. « Mediazione solamente pensata significa mediazione irreale. Esterna ai termini dell'opposizione la unità non è in atto; si ha solo l'idea soggettiva dell'unità. Questa non genera i termini come sue distinzioni; è generata. Non è essa il processo creatore. Sì che l'assoluto che è appunto reale come atto distintivo e unificatore, come processo di realizzazione dell'astratto infinito e di idealizzazione del finito — si riduce ad una formale assolutizzazione dell'io » (pag. 260).

Il Renda ha ben dimostrato come questo non è l'idealismo, ma la posizione astratta di esso: posizione che è facilmente criticabile e che comunemente si critica scambiandola per il vero idealismo; il quale non è conoscenza teorica ma assoluta eticità e come tale essenzialmente religioso — Filosofia e religione finiscono con l'identificarsi nell'attualità concreta dello spirito.

Ugo Spirito.

Giovanni Bezzi, *Il pensiero sociale di L. A. Muratori*, Torino, Bocca, 1922, Lire 10.

Nella storia, ancora in grandissima parte da scriversi, delle correnti intellettuali e sentimentali del settecento italiano, un posto, non sommo nè paragonabile a quello che può spettare al Vico, ma certamente di prim'ordine, va assegnato a L. A. Muratori. La sua opera storica, che s'impone non meno per l'immensità delle ricerche che per la genialità che costantemente vi presiedette, lasciò nell'ombra le altre attività del Muratori, lasciò in una relativa dimenticanza gli scritti minori.

Rimase così scarsamente noto un contributo prezioso portato alla vita intellettuale del nostro Paese da una delle menti più chiare, da una delle tempre più equilibrate, che l'Italia abbia mai vantate. Molte delle idee, molti dei sentimenti che percorrono questi scritti minori del Muratori, non gli sono peculiari, costituiscono idee e sentimenti diffusi nell'atmosfera del suo secolo, convincimenti che vanno imponendosi alle classi colte, che tra poco diverranno generali. Ancora confusa, ancora imprecisa, ancora priva di sistema, irta di contraddizioni, vive già nella coscienza dei ceti medii tutta la materia prima che tra breve si polarizzerà in correnti e direttive diverse; e darà luogo volta a volta alla dottrina poggiata sul concetto che la volontà assoluta del Monarca, accompagnata ad un suo rigido concetto di dovere e di responsabilità verso Dio, è il miglior mezzo per raggiungere il bene dei sudditi e del Paese, dottrina propria ai principi riformatori, culminante nel regime giuseppinista; al fervore di studi economici ed alla campagna contro la manomorta, più vivi che altrove alla corte di Napoli; allo scetticismo enciclopedista; alle aspirazioni di rinnovamento della coscienza delle classi dominanti, aspirazioni ostilissime alla Chiesa e a tutte le tradizioni cattoliche, al fermento volto a minare in ogni

campo le basi del principio di autorità, che maturava nei cenacoli massonici; al rigorismo moralista, al desiderio di far ritornare la Chiesa alle sue origini, all'apologetica assolutista, al sentimento antiromano, che caratterizzano quel giansenismo italiano, il quale compare tra noi allorchè sta chiudendosi la storia del giansenismo francese, è largamente tributario di questo, ma non ha per ciò meno tratti suoi caratteristici.

Muratori non appartiene all'uno piuttosto che all'altro di questi indirizzi: è un errore il volerlo confondere con la schiera giansenista, se pur siano innegabili certe identità di vedute tra lui ed i giansenisti. Prende forzatamente dall'atmosfera intellettuale del suo tempo la materia prima del suo pensiero, ma non si accoda a veruna tendenza: rimane sempre un italiano dal perfetto equilibrio, dal buon senso profondo, restìo a lasciarsi illudere da qualsiasi lusinga dottrinale, da qualsiasi sfolgorio di vacuo umanitarismo, come da ogni esaltazione a freddo della religiosità; un cattolico dalla fede schietta, sincera, sicura, che lo scetticismo che già comincia a diffondersi nei ceti colti non può riuscire a scalfire. Si trovano al tempo stesso nella gerarchia ecclesiastica, l'uno alla sommità, l'altro sul più basso scalino, due emiliani che presentano non pochi punti di contatto, e che appunto perciò si stimano e si amano; entrambi hanno in fondo al loro animo una bontà vera, a base del loro intelletto un buon senso profondo; entrambi sono uomini appassionati per lo studio, se pure manchi al teólogo-canonistá (veramente grande, uno degli ultimi grandi teologi) la divinazione geniale dello storico; entrambi sentono quali siano i mali che travagliano nel loro tempo la Chiesa. Ma nel pontefice il desiderio sincero di compiere un'opera pacificatrice in seno alla cristianità, la virtù di prudenza (ch'è virtù cardinale secondo la teologia, ma ch'è la virtù per antonomasia, se non la sola, certo la prima delle virtù nella pratica chiesastica), le doti di moderazione, il timore di dispiacere a principi ed a prelati, paralizzano le buone intenzioni; e Benedetto XIV poco o nulla fa per elevare il livello della religiosità, per sbandire dal clero e dal popolo la superstizione, per dare al bisogno religioso cibo più vivificatore e consolante delle devozioncelle tutte formali in cui pare esaurirsi la pratica chiesastica. Lo abate Ludovico Antonio Muratori osa dire sempre tutto il suo pensiero, anche allorchè esso è tale da dovere forzatamente destare l'allarme in quanti sono più attaccati alla tradizione, anche allorchè, negando ad es. la necessità della invocazione della mediazione dei santi, tocca punti vitali della prassi chiesastica. La più nota tra le opere minori del Muratori, il *De ingeniorum moderatione in religionis negotio*, pubblicata sotto lo pseudonimo di Lamindo Pritanio, lo scritto polemico *De superstitione vitanda*, edito nel 1740 con lo pseudonimo di Antonio Lampridio, e la sua arguta appendice *Epistolae Ferdinandi Valdesii* (si apre con una descrizione in un latino un po' maccaronico del miglior modo di confezionare una buona tazza di cioccolata, per elevarsi subito nel linguaggio e nella materia, alla trattazione della questione dell'Immacolata Concezione della Vergine): sono testimonianze preziose del modo col quale uno spirito sinceramente cristiano, un animo dalla fervida fede, se pure non possedesse tempra di mistico, concepiva intorno alla metà del settecento una riforma, una purificazione religiosa, tutta racchiusa nei limiti della più rigida ortodossia.

*

Il desiderio vivo tra quanti conoscono gli scritti minori del Muratori, di una opera di esame e di sintesi, di un'opera che inquadri il pensiero di lui nelle correnti dottrinali del settecento, non è stato certo soddisfatto dal recente lavoro di Giovanni Bezzi, *Il pensiero sociale di L. A. Muratori*.

Bene il Bezzi nella breve prefazione mette in luce l'importanza di questi scritti minori, ed ultimamente in una appendice: «Notizie bibliografiche muratoriane», ci fornisce dati sulle edizioni ed i mss. di alcuni di quegli scritti. Ma tutto fa ritenere ch'egli non abbia già voluto allestire un contributo alla storia del pensiero italiano nel settecento, bensì si sia proposto un compito affatto diverso, affatto estraneo a quello di uno storico: il compito di far rivivere il pensiero muratoriano non come rievocazione, ma come qualche cosa di vivo e di vitale, come pensiero inspiratore di azione. Scrive infatti il Bezzi (pag. XI): «L'Italia, uscita «vittoriosa ma stremata dall'immane re«cente conflitto mondiale, sente di do«versi rinsaldare materialmente e spiri«tualmente, e in primo luogo spiritual«mente. Potrà essa compiere questo ar«duo cammino, rinnovando il suo spirito «e i suoi ordinamenti sulla traccia di ta«luni basilari concetti che più vivamen«te di altri del suo tempo espresse il «Muratori; il quale anzitutto ammoni«va, che se le Nazioni vogliono prospe«rare e vivere felici, i cittadini debbo«no smorzare le insane cupidigie, do«minare le passioni bieche, addolcire

« gli odi di classe, svilupparè in sè « stessi il senso più alto della solidarietà « sociale ».

Dato questo intento pratico, divulgativo, dell'autore, non appare strano ch'egli dimentichi i contemporanei del Muratori e lasci da parte quei lati del suo pensiero che non presentano interesse per la vita moderna, per i bisogni spirituali dell'Italia d'oggi. Nè destano più stupore quei continui raffronti tra passi ed idee del Muratori e brani ed opinioni degli scrittori più diversi: da Platone a Buddha, da Cicerone a S. Paolo, da S. Ambrogio e S. Agostino a S. Giovanni Crisostomo, e giù giù da Goethe ad Alfredo Oriani, dal Conte di Cavour ad Oscar Wilde, dall'on. Od. Lucchini ad Achille Loria, da mons. Duchesne a Vilfredo Pareto; come pure si giustificano i riferimenti a cose e vicende di oggi, agli sforzi della Germania di non piombare nel baratro dello sfacelo (pagina 12), al metodo ed ai veri fini del partito popolare (pag. 97-101) al cattivo funzionamento del gratuito patrocinio tra noi (pag. 75-76).

Il libro consta di sei capitoli.

Il primo, *La solidarietà umana*, ci mostra come il Muratori ponesse il concetto cristiano di solidarietà quale limite irraggiungibile, cui l'umanità debba sempre tendere, pur conoscendo di non potervi mai pervenire. La disuguaglianza tra gli uomini, produttrice delle varie classi sociali, era per lui un portato della natura non suscettibile di essere eliminato. Ma dalla natura di animale sociale propria all'uomo scaturiva secondo il Muratori la necessità del reciproco amore, che in quanto funzione sociale, era da lui detto «carità civile» (solidarietà è la traduzione di detto termine, in « più moderna parola » attuata dal Bezzi).

Il secondo capitolo, *La dottrina fondamentale del cristianesimo e le istituzioni di beneficenza*, riporta le idee del Muratori sull'obbligo di assistenza dei più miseri che incombe su quanti sono stati favoriti dalla fortuna, sui modi nei quali ha ad esplicarsi la carità: idee ove si paleserebbe «una fusione di elementi teologigi e chiesastici con argomentazioni rigorosamente razionali, positive» che costituirebbe per i suoi tempi «una espressione di audacia e di antiveggenza democratica ».

Il terzo capitolo, *La deformazione della dottrina cristiana sulla solidarietà*, è dedicato assai più alla esposizione delle idee del Bezzi su tale argomento anzichè alla illustrazione di concetti del Muratori; ma vengono tuttavia riportati vari passi del trattato *Della carità cristiana* volti a combattere gli abusi in materia di lasciti e di oblazioni.

Il capitolo IV, *La funzione sociale della proprietà*, è volto a mostrare come il Muratori concepisse tutti gli aspetti e le manifestazioni del diritto di proprietà quali subordinazioni dell'interesse individuale a quello sociale.

Il capitolo V, *L'autorità civile e la potestà ecclesiastica*, tratta delle idee muratoriane circa la potestà della chiesa, di fronte ai credenti (sono ricordati i suoi passi contrari alla infallibilità pontificia in relazione a dati argomenti, come quello della canonizzazione dei santi) sia di fronte agli Stati; una particolare menzione vien fatta degli scritti del Muratori tendenti ad ottenere la diminuzione del numero delle feste di precetto, e delle sue dottrine sulla tolleranza religiosa.

L'ultimo capitolo, *Il Governo e il popolo*, cerca più degli altri di dipingerci un Muratori democratico, progressista, socialistoide, tanto più encomiabile per coraggio in quanto viveva «in tempi di tirannide» (pag. 209); la sua dottrina politica induce alla « conclusione che in « conformità della legge naturale il re- « gime cui i popoli debbono tendere non « sia il principato, ma quello popolare: risultati da accogliersi, a nostro avviso, con ampie riserve.

Auguriamo all'opera di raggiungere gli effetti pratici che essa si propone; e ci auguriamo sopratutto ch'essa serva di esortazione a qualcuno per intraprendere quello studio del pensiero civile di Muratori da attuarsi con criteri storici, inquadrando cioè il grande vignolese nel suo secolo, studio che potrà riuscire tanto utile per la migliore comprensione del settecento italiano.

a. c. je.

RUDOLF PFEIFFER. *Kallimachosstudien*. München, 1922, Verlag der Hochschulbuchhandlung Max Hueber, pagg. 124.

Il Pfeiffer ha pubblicato recentemente, nei *Kleine Texte* di Marcus e Weber a Bonn, una edizione dei frammenti di Callimaco resisi noti dopo la fondamentale opera dello Schneider e dovuti in massima parte a scoperte di papiri.

E' edizione veramente ammirevole per acume di lezioni e di congetture, per diligenza di apparato critico, per copia di erudizione nei commenti: soltanto qualche lettore impertinente può chiedersi (specialmente quando sappia che il Pf. prepara ancora una *editio maior*) se valesse veramente la pena, qua e là, di dedicare sforzi così immani intorno a frustoli dai quali è impossibile rica-

vare alcun costrutto. Certo, ora che per merito di Lui ci vediamo raccolti d'innanzi tutti i nuovi acquisti contenuti nei papiri, cresce la delusione, perchè è assai poco e assai meschino quel che si guadagna per la conoscenza del poeta di Cirene: che non siano, beninteso, alcuni particolari esterni, di carattere linguistico o archeologico.

Allo ardente zelo di ridonare la voce a qualche desolato brano di papiro, o di intendere, per lo meno, le linee generali dell'argonmento, son dovute anche queste *Kallimachosstudien*, le quali si presentano come un supplemento all'edizione dei frammenti. Ciò fa comprendere subito che la loro visuale è ristretta: poichè trattano soltanto punti specifici; quei punti, non sempre importantissimi, nei quali il filologo ha trovato qualcosa di nuovo; non vogliono (come pure sarebbe stato interessante) far entrare le nuove scoperte in una concezione generale di Callimaco. La prima parte del volumetto è dedicata al componimento delicatissimo, *In morte di Arsinoe Filadelfo*; riesce quà e là a ristabilire il testo in modo assai persuasivo, sostituendo le lezioni del Wilamowitz con altre più fondate; ma è peccato che non si occupi affatto della visione d'insieme.

Invece, l'A. prende occasione da questo componimento per imbastire un'apposita e dotta ricerca sul personaggio di Filotera, la sorella premorta ad Arsinoe: al qual proposito raccoglie buon numero di dati generalmente trascurati, dimostrando cognizioni peregrine ed estese sulla storia dei Lagidi. La seconda parte riguarda frammenti degli Aetia: il ritorno degli Argonauti; Eracle e Teodamante; Erigone. Su tutti l'A. ha portato contributi originali, investendoli di uno sforzo assiduo e minuzioso d'interpretazione.

Non è questo il luogo di entrare in discussioni particolari, come sarei tentato di fare: non perchè le interpretazioni del Pfeiffer non siano generalmente calzanti o per lo meno ammissibili; ma forse perchè, trattandosi di Callimaco, è difficile sottrarsi al contagio delle erudite minuzie.

Questo contagio ha subìto il Pfeiffer: e se ne è accorto lui stesso quando dice che « il *poeta philologus* non è senza colpa se troppo materiale erudito è qui accumulato ».

Al Foscolo era avvenuto il medesimo nel commentare la *Chioma di Berenice* ma aveva avuto lo spirito di premettere quelle parole, che i filologi del tempo non avranno lette senza sdegno: « Licuit venas obtrudere coniecturas in nostro libello, et minutas correctiunculas ad fastidium usque ingerere operosisque criticorum nugis lectoris animum fatigare magis quam erudire, mera ludibria vanaque ingenii ostentamenta ».

AUGUSTO ROSTAGNI.

G. PENTIMALLI, *Alfredo Oriani*, Firenze, *La Voce*, 1921, pp. XIII-468, L. 20,00.

Con questo suo ampio studio, il P. — che prende evidentemente le mosse dal breve saggio del Croce (*Letteratura della nuova Italia*, vol. III, p. 227 segg.) di cui, specie per l'arte dell'O., accetta quasi sempre i giudizi, limitandosi a documentarli e a svilupparli con ingegno e diligenza e ad integrarli (opera necessaria) con lo studio dell'O. uomo, — ha voluto sopratutto fare « opera di amore e di umana simpatia verso la tragedia della vita e del pensiero di uno veramente grande di nostra gente ».

Senza voler diminuire in nulla il valore della fatica dell'A., diremo anzitutto che avremmo preferito una maggiore succosità.

Il libro contiene infatti una prima parte più propriamente biografica, in cui però non mancano accenni, anticipazioni e giudizi critici; un lunghissimo capitolo sull'arte in generale dell'O.; poi il riuscito riassunto e l'esame particolare delle opere; infine, dopo una relativamente breve trattazione sull'O. come storico ed una rapida ma un po' declamatoria conclusione, un opportuno cenno sulla critica precedente intorno all'O. ed una accurata biografia.

Ora, questo schema, se pure immune da rigide meccanicità, ha però costretto il P. a continue ripetizioni e lungaggini. Così ad es., molte delle osservazioni che riappariranno nell'esame particolare delle opere, sono già in ordine sparso, nei primi due capitoli.

Aggiungiamo qualche inesattezza, qualche oscurità, qualche ingenuità di espressione, uno stile — ce lo permetta l'A. — un po' gonfio e cascante (qualche pagina robusta peraltro non manca: cfr. quelle su *Vortice* pp. 230-35); avremo per totale, a lettera finita, una tal quale stanchezza.

Ciò detto pel disegno architettonico e la calce della costruzione, veniamo al più importante, alle pietre. Il P. pur muovendo come si è detto dal Croce, è risalito all'O. che ha studiato direttamente e a lungo, analizzandone le opere e studiandone la figura senza prestidigitazioni dialettiche e sfolgorii di profondismi e girandole di novità, ma con scrupolo e curiosità incontentabili e continuo controllo di sè stesso, cose tutte che parecchi di coloro che fanno oggi

abituale professione di critica non usano più, perchè l'hanno dimenticate sin da quando si promossero uomini di genio.

Due sole osservazioni.

Maggior considerazione, a nostro avviso, avrebbero meritato gli elementi romantici che nell'O. sono numerosissimi. e, che più conta, importantissimi. Più generalmente, diremo che il P. avrebbe fatto bene a fermarsi un poco sui predecessori diretti e indiretti del suo autore, e, anche, sui suoi contemporanei: inquadratura necessaria che manca completamente: l'O. è studiato in splendida solitudine.

Ora, che l'O. sia un solitario e come spirito e come artista, lo crediamo anche noi col P.; ma ci sembra che questa solitudine, anzichè affermata, andava studiata, dimostrata, sopratutto definita nella sua estensione e nei suoi termini: illuminata. Chè, quando si parla di solitudine di uno scrittore, non si intende (e non crediamo con ciò di fare nessuna scoperta) una solitudine passiva, inerte, che ignora quanto vive di fuori: ma una solitudine fatta pur sempre di riverberi, di luci e ombre proiettate, cose che non bisogna trascurare se anche hanno (e qui non è forse il caso) semplice valore negativo.

Ancora: il Pentimalli segna anch'egli il trapasso dal vecchio O., artista mancato, declamatore di falso cinismo, all'O. nuovo, più vero e maggiore, in *Quartetto*, *Matrimonio*, *Il nemico*, di cui « Loris è l'ultimo fuori della vita. Olga la prima delle creature d'anima » (pag 194). Orbene: noi avremmo desiderato che il P. ci chiarisse una buona volta le condizioni e le ragioni di questo trapasso che invece nel suo libro appare, ancora, misterioso e miracoloso.

Chè, se l'importanza in esso di *Matrimonio* (pag. 72 seg.) è una felice intuizione del P. (l'opposizione polemica al Dumas ha rappresentato certo per un uomo come l'O. una spinta poderosa a trovar finalmente, riflettendo pacato, la vera sua anima) ciò non basta a chiarirci tutto il processo di evoluzione, la spinta occasionale presupponendo di necessità un vivo ed energico fermento d'idee, quel fermento appunto che questo libro avrebbe dovuto mostrare e non mostra.

Allo stesso modo, gli studi storici a cui l'O. si dedica in questo periodo e a cui si fan comunemente risalire le ragioni del trapasso, non bastano, da soli, a chiarirlo. E' uno studio di psicologia, in sostanza, che noi avremmo desiderato; studio al quale gli scritti degli anni della crisi avrebbero potuto servire di guida e di documentazione.

In ogni modo, sian rese lodi e grazie assai al P. per l'impresa gravosa che si è assunta, e per la grande fede e la straordinaria probità con cui l'ha condotta a termine. Era proprio così come egli dice: tutti parlavano dell'O. e tutti avevano come paura di avvicinarsi a scrutarne intimamente la complessa figura.

Ora per merito del Pentimalli la discussione seria e proficua è aperta: ed è quello che più ci interessa.

UMBERTO BOSCO.

A. v. PLATEN, *Ballate*, *Romanze*, *Poesie giovanili*, *Epigrammi*. Traduzione di CLINIO QUARANTA. Carabba, Lanciano, 1922.

Uno dei poeti tedeschi che merita di esser meglio conosciuto ed apprezzato in Italia è indubbiamente il Platen, non soltanto per i pregi intrinseci della sua poesia, pervasa da un soffio potente di umanità e di libertà, vivificata e direi quasi dominata costantemente da un superiore ideale di bellezza morale, che il poeta con angosciosa tenacia si sforzò di raggiungere a traverso una forma di espressione limpida e cristallina, bensì anche, e sopratutto, per il sentimento di sincera e commossa ammirazione delle bellezze naturali e artistiche della nostra terra. L'Italia fu infatti per il Platen una seconda patria, a lui più cara forse della stessa patria d'origine; egli vi giunse con l'animo commosso d'un pellegrino devoto e qui cominciò veramente a vivere, come già il grande Winckelmann, adoratore appassionato, al pari di lui, dell'arte e delle memorie classiche; in Italia sbocciò il fiore della sua poesia, rivelatosi d'un tratto nella prodigiosa freschezza di colorito e di vita di quei mirabili sonetti veneziani che sono da annoverarsi fra le liriche più belle del Platen; e in Italia si spense la sua ancor giovane esistenza.

Del Platen avevamo già, oltre le [illegible]tissime versioni poetiche del Carducci, una traduzione delle odi, degli inni, delle egloghe e di una parte degli epigrammi a cura di Giacomo Luria, una brutta e anonima riduzione in versi di « Zobir », alcune traduzioni pure in versi di A. Zardo e del De Lollis, al quale dobbiamo anche il primo studio critico in Italia sul poeta tedesco, e infine frammentarie traduzioni in prosa del Gabetti, contenute nella sua monografia sul Platen. Ottimamente ha fatto dunque il Quaranta a darci una versione poe-

tica delle ballate, delle romanze e poesie giovanili, molte delle quali non sono state mai volte in italiano, e la raccolta completa degli epigrammi, in gran parte ignorati da noi e mai interamente tradotti.

Il Quaranta premette alle sue versioni un ampio e accurato cenno sulla vita e le opere del poeta, con speciale riguardo alle sue continue e amorose peregrinazioni in Italia, dove il Platen passò, portandosi da una città all'altra, quasi ininterrottamente gli ultimi dieci anni della sua non lunga esistenza; fissa in una rassegna rapida e incisiva il significato e il carattere di ciascuna delle liriche tradotte, rilevandone i tratti più salienti e i singoli pregi artistici, e chiude il volume con una ricchissima serie di note, le quali, integrando e lumeggiando quanto è acennato nella prefazione, servono per ogni lettore di guida alla esatta comprensione delle liriche e degli epigrammi.

RODOLFO BOTTACCHIARI.

H. HEINZ EWERS, *Il raccapriccio*, Pref. e trad. di L. FILIPPI, Ferrara, Taddei, 1921, pp. 227, L. 6.

Il quinto volumetto della Collana di traduzioni di amena letteratura straniera, edita del Taddei contiene cinque delle piu caratteristiche e interessanti novelle dell'Ewers: *L'ebreo morto*, *Dal diario d'una pianta d'arancio*, *Salsa di pomodoro*, *La fine di J. H. Llewellyn* e *Il ragno*.

L'Ewers, malgrado l'eccezionale successo popolare che i suoi romanzi e le sue numerose novelle ànno avuto in Germania, è uno scrittore ancora sconosciuto in Italia; e perciò ottimamente ha fatto il Filippi a darci un saggio della prodigiosa attività di questo novelliere d'eccezione.

Il quale, per la materia dei suoi racconti, parrebbe riattaccarsi direttamente all'Hoffmann e al Poe. Più che il fantastico, è il misterioso, l'ultrasensibile, il soprannaturale che l'attrae, ma la sua arte tradisce subito una sostanziale e fondamentale differenza con i due grandi novellieri. Hoffmann credeva infatti alla vita ultrasensibile e ultracosciente; la sua acutissima sensibilità lo portava non solo ad avvertire il pulsare di questa vita, ma a vederla e a descriverla nella sua realtà non dissimile dalla realtà comune; Poe è un po' un poeta matematicizzato, mostra di non credere a ciò che racconta, ma, comunque, la rappresentazione del suo mondo misterioso è così viva e potente che l'aderenza del suo spirito a questo mondo ci si rivela innegabile e perfetta. La visione dell'Ewers è invece assolutamente esteriore e per quanto non gli si possano negare eccezionali qualità di narratore misurato, sciolto ed efficace, egli non crede nè sente gli avvenimenti che narra.

Ha l'aria di essere uno spettatore indifferente. Uno studio sulla tecnica dei suoi racconti potrebbe esaurientemente dimostrarlo. In verità, dopo aver tracciato uno schema esatto di ciò che vuol narrare, dopo aver bene fissate alcune premesse ed escogitato la *trovata* che gli dovrà servire da scappatoia nella logica deduzione delle conseguenze, ben poca libertà egli lascia più ai suoi personaggi che agiscono pertanto senza troppe possibilità di sviluppi nel quadro ben definito dell'azione generale.

Nei racconti pieni d'orrore e di sangue è tuttavia un realista potente. In sostanza l'elemento romantico che ancora domina l'ispirazione di Hoffmann appare in lui superato, come è evitato ogni tentativo di analisi psicologica. Egli coglie e rappresenta i suoi personaggi nelle loro manifestazioni puramente esteriori, senza preoccuparsi dell'interiore tormento che le prepara. Tuttavia la presenza continua, assillante del misterioso, l'apparizione frequente del paradossale che sfiora l'assurdo e qualche volta ci cade dentro, il movimento drammatico e intensivo dell'azione, sostenuto da uno stile chiaro, incisivo, sempre vivace e non di rado pittoresco, che il Filippi ha saputo ritrarre con grande chiarezza ed efficacia, fanno sì che questi racconti si leggano con avidità e senza un momento di stanchezza e giustificano pienamente l'enorme favore con cui il pubblico tedesco li ha accolti.

RODOLFO BOTTACCHIARI.

LORENZO BIANCHI, *Novelle und Ballade in Deutschland von A. v. Droste bis Liliencron*, Bologna, Zanichelli, pp. 241, L. 8.

Nel segnalare questo volume, in cui il Bianchi ancora una volta rivela quella precisione e ricchezza ed eleganza di forme che conoscevamo già attraverso i suoi precedenti lavori e che potrebbero essergli invidiate da non pochi scrittori tedeschi, desideriamo, innanzi tutto, accompagnare con questa lode per l'autore una parola di viva ammirazione per l'editore che, superando, com'è facile immaginare, difficoltà enormi, è riuscito a darci un libro tipograficamente perfetto. Di tutto ciò gli studiosi tedeschi avranno ragione di rallegrarsi; noi, però, non possiamo non rammaricarci — e certo non per spirito chauvinista — che il

Bianchi non abbia preferito scrivere questo volume in italiano. Che egli, infatti, scriva in tedesco le sue *Untersuchungen zum Prosa-Rhythmus J. P. Hebels, H. v. Kleists und der Brüder Grimm*, ovvero le sue osservazioni sulla poesia dialettale di J. P. Hebel, o magari i risultati delle sue ricerche folkloristiche sull'opera del Kleist, di cui ci ha dato già un primo saggio con gli *Studien über Heinrich v. Kleist. Die Marquise von O...*; Zanichelli, Bologna, è agevolmente comprensibile; meno assai ch'egli scriva in tedesco il libro di cui ci occupiamo. Perchè, non ostante ch'esso voglia essere — e lo è infatti — uno studio analitico sulla intima struttura della novella e della ballata tedesca dalla Droste al Liliencron, tendente a mostrare la identità o almeno la indivisibilità dei loro elementi poetici e la conseguente affinità dei loro sviluppi artistici, ciò che costituisce la fondamentale organicità del libro, tuttavia non si può negare ch'esso ci appaia anche come una serie di interessanti profili, direi quasi di ritratti, di alcuni fra i più notevoli e caratteristici novellieri e poeti tedeschi del sec. XIX. Studio prevalentemente analitico-artistico dunque, ma anche critico-letterario, che, in quanto tale soprattutto, meritava di essere largamente diffuso anche in Italia.

Il volume, come si è accennato, si inizia con un primo capitolo sull'arte di Annetta von Droste-Hülshoff, soffusa d'una passionalità contenuta e solo qua e là adombrata di malinconia. In essa la individualità si attenua fin quasi a scomparire per lasciar posto a una umanità a cui sembra estraneo il cuore del poeta. La sua vita sembra infatti appartarsi dalla sua poesia e il suo lirismo si smorza, obiettivandosi, in forme che ci ricordano la poesia epica. Così, nelle ballate, l'animo dei personaggi ci si rivela piuttosto attraverso le loro azioni e le loro espressioni indirette, anzichè attraverso l'effusione dei loro sentimenti. Una diretta analisi psicologica del poeta manca. Analogamente il suo accentuatissimo impressionismo naturalistico, diverso da quello dei romantici nei quali l'anima delle cose si fondeva con l'anima umana in una sola armonia, la porta a ritrarre la natura in quadri pieni di colore e di rilievo. Si direbbe che nel paesaggio ella ritrovi la *Stimmung* dominante nella sua poesia.

Nell'arte di Otto Ludwig questo impressionismo naturalistico è, per così dire, epicizzato al sommo grado. La natura, non più imprigionata nel sentimento umano e con esso identificata, riacquista una individualità propria. Le sue voci sono realmente sue. E il sentimento della natura tende, nel Ludwig, a fondersi con il sentimento di patria: in ciò egli preannunzia l'arte del Keller.

Il poeta, sciolto dalla schiavitù di se stesso e del mondo circostante, ama la solitudine, e la solitudine lo guida verso una concezione pessimistica della vita. Così la tragedia interiore sorge in lui inevitabile nello sforzo di raggiungere una forma armonica d'arte. Ma ecco che, come la Droste, attraverso il senso pittorico della natura, egli riesce di nuovo a ricomporre l'unità della sua visione.

Anche per C. F. Meyer il mondo sensibile si presenta in una visione pittorica e plastica. Le sue figure sono costruite su impressioni visive; la sua poesia è tutta informata a questa concezione della vita e dell'arte. Perciò egli è portato a ritrarre con predilezione le grandi figure storiche, la cui gigantesca statura più facilmente riesce a colpire e ad assorbire il suo sguardo e più difficilmente permette analisi e sottigliezze psicologiche. L'arte che straripa e avviluppa, invade la vita quasi soffocandola sotto una molteplicità di forme nuove, come una prodigiosa superstruttura esteriore.

Spettava al Keller il compito di ricondurre l'equilibrio fra la vita e l'arte. Non i giganti della storia, ma il mondo degli uomini che si sollevano appena sulla folla e sulla uniformità della vita d'ogni giorno attrae questo poeta. Il quale si riavvicina così alla vita vera e pulsante, nel suo essere e nel suo divenire, e alla natura nella molteplicità dei suoi aspetti e delle sue forme. Questo ritorno alla realtà, che non è realismo, lo porta inconsapevolmente a dare alla sua arte, all'infuori di ogni convenzionalismo, un'espressione di assoluta sincerità, non disgiunta da un valore etico che ormai da gran tempo pareva travisato o smarrito.

E tutto ciò è caratterizzato ancora, con una evidente accentuazione sui poeti precedenti, da un senso di obiettività e di indipendenza che, pur nulla togliendo alla profondità e acutezza di osservazione, non giunge mai a confondere lo scrittore con i suoi personaggi, mettendo chiaramente in luce la pura epicità della sua arte.

Questa caratteristica è continuata e, in certo senso, sviluppata dallo Storm che, come il Ludwig, si riattacca al Keller per un profondissimo amore della sua terra e per la *Stimmung* ch'egli crea nelle sue novelle sulla base di questo sentimento; i suoi monti, le sue pianure, i suoi boschi, la sua casa, dove vivono i ricordi più cari: tutto qui è il fondo dell'ispirazione poetica di questo scrittore.

Il Raabe rompe di nuovo l'equilibrio raggiunto dal Keller per cadere nello

eccesso opposto a quello in cui era caduto il Meyer; la vita in lui soffoca l'arte ;egli è più profondo come uomo che come poeta, più psicologo che artista. Ed eccoci in fine, al Liliencron, il poeta dalla sensibiltà acutissima che, riuscendo a contenere il suo istintivo lirismo, sa portare anche su se stesso quel senso di obiettività serena che forma la singolarità precipua della sua arte. Egli così si esamina, così si conosce, così si esprime. La vita si presenta al poeta nella sua esuberante pienezza e nell'attrattiva d'un completo godimento, ma egli non si abbandona alla foga del suo cuore; si osserva e si analizza e si ritrae, come la Droste ritraeva la natura nei suoi quadretti poetici. L'arte di questo poeta segna dunque un ulteriore sviluppo e un complemento sull'arte della poetessa westfaliana; con lui si chiude un ciclo di una concezione artistica nuova, i cui punti estremi l'A. riconosce appunto nella Droste e nel Liliencron.

L'analisi acuta profonda originale del Bianchi è un contributo notevolissimo allo studio di questo periodo della letteratura tedesca e alla comprensione della sua evoluzione artistica. Senonchè avremmo preferito che questa analisi fosse più chiaramente e più particolarmente inquadrata nel più vasto quadro dell'evoluzione subita dalla novella e dalla ballata tedesca nel sec. XIX, ciò che avrebbe senza dubbio giovato a dare ad essa una maggiore evidenza.

La linea logica centrale di questo studio sarebbe stata più visibile e comprensibile se l'A. ci avesse, sia pur con una rapida sintesi, mostrato ch'essa con un capo si stacca decisamente dalla concezione romantica e con l'altro prelude alle varie e diversamente accentuate forme dell'impressionismo contemporaneo.

RODOLFO BOTTACCHIARI.

F. DOSTOJEVSKY, *Articoli critici di letteratura russa*, trad. E. LO GATTO, Napoli, Ricciardi, 1922, p. 295, L. 10.

Sebbene si tratti di saggi critici vecchi di quasi settant'anni, ispirati da una letteratura a noi poco nota e da coincidenze storiche male ricostruibili, molte pagine di essi hanno tuttavia freschezza e interesse. Sarebbe albagìa imperdonabile internarsi a discutere nei particolari certi giudizi del D., chiari in sè stessi, ma dei quali riesce troppo difficile misurare i contorni e la portata per chi non conosce nè l'opera nè spesso il nome dei personaggi letterari che li ispirarono. Talune di queste pagine hanno piuttosto il merito di aggiungere ancora qualche cosa alla grande gloria di D. artista: rilevano aspetti minori ma inattesi e genialissimi di quel suo genio straricco. La pratica del giornalismo, che ha caratteristiche conformi in tutte le parti del mondo, fece brillare in fondo all'anima del fosco poeta una scintilla di spregiudicato umorismo latino che, nei romanzi, non riesce quasi mai a concentrarsi e ad isolarsi così. Nella breve cornice del giornale sembra limitarsi anche il raggio visivo dei suoi occhi; il quadretto gustosamente comico dei personaggi secondari vi si isola e si conclude senza essere raggiunto o sfumato dai riflessi sanguigni dei personaggi principali. Del resto l'affinità dello spirito russo con quello latino si rivela anche in questo modo di sentire l'umorismo. Uno scrittore che ha saputo schizzare con così pungente garbo (p. 10 sg.) il profilo del viaggiatore Europeo in Russia, avrebbe potuto benissimo entrare un bel giorno nella redazione d'un giornale parigino e conquistarsi la clientela del pubblico intellettuale e di quello sfaccendato, con una maliziosa rubrica. Avrebbe dovuto bensì lasciare da parte la sua tragica malinconia slava imbevuta d'idealismo profetico. Quest'è vero: ma, in fondo, i punti di contatto di D. con Maupassant restano sempre notevoli: e se nella fosca prosa del primo è facile sorprendere qualche baleno di umorismo latino: nel pessimismo del secondo è altrettando facile veder riflesso qualche lampo pauroso di dissolvente idealismo slavo.

Ma lasciamo da parte queste malinconie che ci trarrebbero a parlare del poeta. Il libro interessa per altre ragioni. Con l'anima tutta presa dall'idea slava, D. ingaggia la sua battaglia giornalistica in favore di quella; ma, convertito magnifico, tra i finalisti dell'arte, che vorrebbero questa tutta asservita allo scopo nazionale umanitario, e gli esteti puri che la vorrebbero affatto svincolata da quello, prende posizione contro gli uni e con gli altri, e, pur senza rinnegare lo scopo civile, è piuttosto coi secondi che con i primi. Qui sta la grandezza di Dostojevski critico! per questa idea che noi qui brevemente accenniamo egli occupa il suo posto nella storia della critica del secolo scorso e spicca di abbastanza solitaria grandezza in quel giro di anni in cui il settecentesimo dell'arte a tesi riaveva un improvviso sebbene effimero rigoglio. «Una delle più importanti questioni — dice egli — che si dibattono nella letteratura, è, secondo me, la questione dell'arte. Questa questione divide buona parte dei nostri scrittori moderni in due campi avversi.

In questo modo le forze si disperdono ». Certo quella catastrofe siberiana della quale alcuni borghesi erano rimasti vittime così poco comprese dall'oggetto del loro sacrificio, il popolo, doveva aver meglio rivelato a Dostojevski e ai suoi amici, la loro distanza spirituale da quello. Forse anche come effetto di questa delusione si delineavano due correnti letterarie: l'una rinunciataria che s'abbandonava a un indifferente estetismo: l'altra che ,per voler essere intesa dalla folla, mirava a ricondurre e trattenere l'arte nella cerchia dei « racconti popolari ». Il conclusivo sentimento aristocratico del D. lo conduce ad opporsi all'una e all'altra tendenza col liberarsi da quella pedestre preoccupazione del popolo come folla. La folla, nei destini del mondo, non ha altra voce se non quella che gli danno i pochi. In quella pedestre preoccupazione doveva ricadere invece sempre più Tolstoi.

« Noi vi assicuriamo — rispondeva a questi finalisti Dostjevski — che, nonostante l'amore per l'artisticità e per l'arte pura, noi stessi abbiamo sete e desiderio ardenti di un buon indirizzo d'arte e lo apprezziamo altamente ». Ma d'altra parte, egli sentiva che i loro racconti popolari, in quanto tali, in quanto pretendevano avere la virtù di penetrare « fino all'ultimo rifugio », erano fatua ideologia, giacchè le grandi idee hanno una forma che non è nè popolare nè antipopolare, ma quella nella quale nascono. Così è delle grandi ispirazioni poetiche e pretendere che il poeta diventi pedagogo è ucciderle. « Noi invece riteniamo — diceva egli — che l'arte abbia una vita propria, integrale organica, e perciò abbia leggi fondamentali ed immutabili. L'arte è per l'uomo un bisogno come il mangiare e il bere. Il bisogno della bellezza e della creazione che la incarna è inseparabile dall'uomo, che senza di esso forse non vorrebbe neppur vivere. L'uomo ha sete di bellezza, la trova e l'accetta senza nessuna condizione, soltanto perchè essa è la bellezza e le s'inchina con devozione davanti, senza domandarle a che cosa serve e che cosa con essa si possa comprare. E forse proprio in questo è racchiuso il più grande mistero della creazione artistica, che la imagine della bellezza che essa ha creato, diventa subito un idolo senza alcuna condizione ». La bellezza — insisteva ancora D. — è inerente a tutto ciò che è sacro, che cioè vive più intensamente ed è un bisogno indispensabile dell'organismo umano.

La coscienza di poeta aveva rinnovato in lui quella di rivoluzionario; l'aveva anche condotto ad avere dello slavismo un senso più alto. Quale rapporto rimaneva dunque vivo in lui fra il suo immutato slavismo e il suo concetto di un'arte che trovava solo in sè stessa le sue leggi? Restava la fede nella personalità slava come qualcosa di assoluto e d'indistruttibile. L'implicita finalità civile di cotesta arte russa non sarebbe stata quella di insegnare programmi o propagare ben conchiuse idee: sarebbe stata nel suo nascere da cuori russi; i quali avrebbero espresso nelle loro creazioni il senso della loro vita e avrebbero rivelato in esse la patria. Altro che propaganda! (E' mirabile in tutta l'opera di D. il presentimento caotico di un grande oscuro avvenire che si prepara, sebbene, appunto, questo presentimento non si concreti e riposi mai nell'idea di rivoluzione). « Come dunque determinare chiaramente e incontestabilmente, che cosa bisogna fare per raggiungere l'ideale di tutti i nostri desideri e tutto ciò che desidera e a cui ispira tutta l'umanità? ». Com'è possibile determinare precisamente ciò ch'è dannoso e ciò ch'è utile? « Non soltanto nel futuro, noi non possiamo avere nozioni precise e positive di tutte le vie e deviazioni, in una parola di tutto il cammino normale dell'utile, ma neppure nel nostro passato». (Qui il traduttore ha avuto un po' fretta). Perciò egli proclamava la fede nell'arte, come espressione dello spirito umano. Perciò — diceva egli — la prima cosa è di non restringere l'arte a scopi diversi, di non prescriverle delle leggi, di non confonderla, perchè essa trova già parecchi scogli nelle acque in cui naviga, è già soggetta a tante tentazioni e deviazioni che sono inseparabili dalla vita storica dell'uomo. Quanto più libero, tanto più normale sarà il suo sviluppo, tanto più presto essa troverà la sua vita attuale ed utile. Così D. poneva come bandiera di questo estetismo slavista il nome di Puskin « il più artista fra tutti i nostri poeti, e perciò il più semplice, il più seducente, il più comprensibile fra essi ». E proprio contro questa bandiera lanciavano i loro strali i pedagoghi dello slavismo e i positivisti dell'arte i quali, davanti al Boris Godunof di costui, trovavano che un famoso personaggio di esso, l'annalista russo, non poteva essere manifestazione di spirito popolare e slavo perchè « si trattava di personaggio inventato, immaginato, ecc. » L'idealista D. rideva di queste sciocchezze veriste, nelle quali del resto finì col restare impigliata la grande anima di Tolstoi, e ripeteva che « la vita russa, la natura russa, ha soffiato in Puskin tutto il suo fascino ». Ma e che cosa s'intendeva, allora, per po-

polo? « Che poeta nazionale è mai questo — obbiettavano cotesti veristi — se nulla della sua poesia è penetrato nel popolo, nel vero popolo? ». « Ecco finalmente ci siamo arrivati! - rispondeva Dostojevski - Vuol dire che voi non riconoscete più come popolo la classe colta della società, i cosidetti « colti »? Che cosa sono essi, secondo voi? non sono forse i russi? Tutta la differenza è in ciò che una parte è colta e l'altra no. La parte colta ha dimostrato che anch'essa è russa, che anch'essa fa parte del popolo: è arrivata anch'essa all'idea della fusione col principio popolare. E siccome questa metà colta è più progredita ed ha maggior coscienza di quella non istruita è in essa ch'è apparso il poeta nazionale ».

Così Dostoievski, col tutelare la propria indipendenza di creatore, rivendicava la libertà dell'arte pur rimanendo entro una cerchia di ortodosso slavismo che pareva non potersi conciliare con quella: così, nella polemica contro decadentisti e contro finalisti, questo gran signore dell'ingegno, quasi senza accorgersi, lasciava cadere alcune pagine critiche che gli assegnano un posto anche nella storia della critica europea della seconda metà del secolo scorso.

GIUSEPPE TOFFANIN.

L. GILLET, *Watteau*. Paris, Plon, 1922, pp. v-246, Fr. 10.

Noi siamo di quelli che ci metteremmo in ginocchio davanti all'*Embarquement pour Cythère*, se inginocchiarsi non fosse in questo momento di *renouveau* mistico, diventato un gesto passabilmente insignificante. E non possiamo quindi non plaudire alle parole con cui si chiude il volume del Gillet: « Et qui dans l'art...., qui donc (au moins dans l'art français) est plus grand que cet enchanteur et que cet éphémère? ».

Ma quel che fa piacere sopra tutto è ritrovar nel volume del Gillet tutti gli elementi per ricollocare nel suo momento storico questo artista che può dirsi unico nel suo genere.

Che il Watteau fosse d'origine fiamminga, e avesse quindi nel sangue il realismo, squisitamente poi raffinato nell'ambiente parigino così come Philippe de Champagne s'era portato dal paese di Jansen il realismo col quale interpretare lo spirito antieroico di Port Royal è cosa che tutti sanno. E per lo meno molti sanno che a Parigi stessa, nel palazzo del Lussemburgo, dov'egli fu ospite del conservatore Audran, egli potè, nei dipinti coi quali il suo corregionale Rubens aveva glorificato Maria dei Medici, far l'occhio a quei trionfi sulla corpulenza della materia che lo inanimiranno poi a volatilizzare addirittura in un pulviscolo di sogni la tangibile realtà. E anche della sua produzione prettamente realistica, nel senso fiammingo della parola, si sa abbastanza da tutti poichè anche nelle più modeste collezioncine d'arte si trovano, male o bene, riprodotte le sue *Fatiche della guerra* e le sue *Ricreazioni della guerra*, quadri dei quali, a contrasto coll'ostinata tradizione eroica, che ha le sue radici nel rinascimento, è il *troupier* che fa tutte le spese. Celebre poi addirittura quanto l'*Embarquement*, benchè di non altrettanto facile accesso, la sua *Enseigne de Gersaint*, il dipinto che ritrae l'interiore d'una bottega di quadri. Diviso in due con un taglio barbarico fino a un certo punto, poichè la sua composizione simmetrica pareva quasi suggerirlo, è specialmente la parte sinistra, quella che documenta splendidamente il realismo di Watteau, oscillante fra i due estremi dell'umanità più volgare e di quella evoluta fino al più alto grado di raffinamento. Un commesso in maniche di camicia incassa un quadro, ch'è un ritratto del Re Sole; a sinistra un facchino che con un cappello sulle ventiquattro, guarda con bestiale indifferenza, in attesa di caricarsi la balla; a destra una dama che volge il dorso e piega, a guardare quello che guarda il facchino, una testina di bambola emergente come un fiore, di tra l'abbondante panneggiamento: di fronte a lei un giovane gentiluomo che con un gesto d'invito a danza fa per condurla al banco delle vendite.

Ma nel bel volume del Gillet le congenite tendenze realistiche del Watteau e i piccoli casi della vita che le assecondarono sono egregiamente collocati nello sfondo d'ambiente degli ultimi anni di Luigi XIV e i primi della Reggenza, caratterizzati essi stessi da una decisa orientazione verso l'avvento del realismo. E' bene degli ultimi anni del secolo XVII quella prima famosa *Querelle des anciens et des modernes* che scrollava, vivi e presenti Boileau, Racine, La Fontaine, la tirannia dei modelli classici. E ad essa fa riscontro, nel campo della pittura, la contesa fra poussinisti e rubenisti, i quali ultimi rappresentano la rivolta all'ideale del bello assoluto e universale come la ragione. D'altra parte, Luigi XIV, impelagato nelle guerre come l'Idomeneo del *Télémaque*, non ha più danari per far dell'arte un privilegio della Corte; e chi ne avrà poi a josa, d'un tratto, saranno i privati, ossia i pescicani della Reggenza. Parigi, la città, si vendica di Versailles, la Corte: alla Galleria degli Specchi, l'unica, si fanno incontro in folla, civettando coi

loro *trumeaux*, i gabinetti e i boudoirs. Vita privata significa sempre, anche in una città come la Parigi di quell'epoca, intimità, di contro all' ufficialità della vita di Corte. E' in un tal momento che Watteau capita da Valenciennes a Parigi. E v'incomincia dall'eseguire, per conto d'un mercante di oggetti d'arte, falsi quadri dei grandi maestri fiamminghi allora in moda, per poi mettersi alla scuola del Gillot, un disegnatore « moderno », che aveva la passione dei costumi variopinti e dei gesti caratteristici della commedia italiana e degli spettacoli da fiera. A quest'umile realismo egli fa la mano sotto la guida del Gillot; e poichè non riesce a vincere il premio di Roma (che cosa sarebbe egli divenuto qui, a Roma?), torna a Valenciennes, al momento in cui era una città al fronte, e vi si ispira pei suoi quadri miltari. Di nuovo a Parigi, egli ebbe da Pierre Crozat, un nabab intelligente, l'incarico di decorare la sua sala da pranzo; e frequentare casa Crozat significò per Watteau prendere un bagno di arte italiana, sguazzare addirittura tra i disegni che il Crozat possedeva a centinaja, del Tiziano e del Veronese, i grandi Veneziani che il mondo non videro se non in funzione di poesia; avvicinare il fiore della mondanità parigina; bearsi delle grandi ombre del parco di Montmorency dove poco più tardi fiorirono i sogni di rivoluzione e d'amore di Giangiacomo Rousseau, tutto quel che ci voleva per le sue *fêtes galantes* e specialmente pel suo *Embarquement pour Cythère*.

Il quale, così come noi lo ammiriamo al Louvre, ci pare nato, nel suo insieme, di getto, da una fantasia assopita nel sogno. Laddove il Gillet ci apprende che nel 1702, appena giunto a Parigi, il Watteau vide rappresentare *Les Trois cousines* di Dancourt, dove figura precisamente un imbarco di giovani pellegrini dei due sessi per Citera: il Watteau, uscendo di teatro, disegnò il ritratto dell'attrice Carlotta Desmares che si ritrova nelle *Figures Françaises et comiques;* qualche anno dopo arrischiò un piccolo quadro, l'Ile de Cythère, che è nella Collezione della signora Heugel; ed è dal 1712 al 1717, quando lo presentò all'Accademia come *morceau de réception*, che egli venne lavorando *l'Embarquement*.

Anche, dunque, quest'arte fatta di sogno, dove tutto è inconsistenza; dove tutto si vede e non si vede, dalla barca che attende il prezioso carico allo specchio dell'acqua e al fogliame degli alberi evanescente nell'aria come una nuvolaglia; anche quest'arte è fatta di notazioni iniziali, poi riprese, meditate e sviluppate, a mano a mano che la cultura dell'artista, arrischiandosi sempre oltre, sui modelli italiani e soprattutto su quelli di Rubens, verso i culmini della poesia, viene essa maturando la concezione del capolavoro.

Il Gillet ha ragione di prendersela col Caylus, il quale rimprovera al Watteau mancanza d'intrigo e d'ogni principio aneddotico. Ma non so se abbia poi altrettanta ragione a giustificarla, dopo averla riconosciuta, coll'infrenabile lirismo del Watteau. Certo, l'artista non si abbandona mai alla propria inspirazione come quando disegna, e un lirico di prim'ordine fu in questo senso il Watteau, disegnatore instancabile sotto l'immediatezza di singole e fuggevoli impressioni. Ma che poi le figure isolate preesistenti vengano ad associarsi nello insieme della composizione poco o nulla curanti dell'evidenza dei loro rapporti, questo deve voler dire qualche altra cosa: e cioè la sopravvivenza dell'inazione come nota caratteristica della «estrema dignità» (espressione di Stendhal) della vita «ancien régime». La «fête galante» o «champètre» è l'impariginimento della pastorale e se per questa via fa un bel passo verso il realismo, del mondo pastorale eredita la squisita inattività propria della bellezza classica, cioè bellezza a riposo. Anche il realismo dello Chénier si trovò impigliato nella tradizione pastorale. Felicissimo notatore di particolari (vedere i suoi appunti pubblicati dal Dimoff), a combinarli in azione vera non riuscì mai.

Il Gillet ha, in fine del volume, pagine piene di vita ad esaltazione dell'enorme influsso che Watteau avrebbe avuto; e non solo su quelli pei quali tale influsso è evidente: Boucher, Lancret, Pater, Fragonard, ma fuori di Francia, Gainsborough e perfin Goya. E aggiunge: «Pour un siècle, et le premier en France, il a défini la peinture comme un art s'adressant à la sensibilité ». Ma, rifacendoci alla storia che porta anche gli artisti più originali, sarà da riconoscere che la marcia verso la sensibilità era un fatale andare. Il Gillet, davanti ai quadri militari di Watteau, se ne ispira per una bella pagina sui *poilus*, eroi ingloriosi: ed egli mi permetterà di ricordargli che ad essa fa perfettamente riscontro una di quel terribile capitolo sui *Grands* nei *Caractères* di La Bruyère; come anche mi permetterà di ricordare a lui, che così bene a proposito menziona Lesage, Prévôt, Marivaux, quella *Lettre à l'Académie* del Fénelon, che è del 1714 ed è, non ancora finito il regno di Luigi XIV, un cosciente e particolareggiato appello alla sensibilità in letteratura.

CESARE DE LOLLIS.

G. LORIA, *Storia della Geometria descrittiva dalle origini sino ai giorni nostri* - Milano, Hoepli, 1921, pp. XXIV - 584. L. 25.

Tutte le scienze si sono già talmente specializzate e talmente si sono arricchiti i diversi rami di ciascuna di esse, che seguire l'evoluzione generale di una scienza diventa impresa quanto mai difficile. Per le matematiche, in particolare, narrarne la storia in modo da abbracciare tutte le sue specialità, dopo il grandioso tentativo di M. Cantor, si è rivelata un'impresa addirittura impossibile per un uomo solo. E perciò alle storie generali si vengono gradatamente sostituendo le storie particolari di ciascuna disciplina. Una tale necessità giustifica pienamente la presente opera del Loria.

La « Geometria descrittiva » (come la considera l'A.) è un ramo delle matematiche, avente per principale oggetto tutto quanto si riferisce ai metodi di rappresentazione regolare delle figure solide sopra un piano. Nelle sue origini essa ci si presenta come ausiliare della pittura, e si ricollega ai tentativi empirici escogitati da pittori ed architetti per delineare in un quadro o su un foglio da disegno figure che siano immagini fedeli di oggetti a tre dimensioni. Ed è perciò che come progenitrice naturale della Geometria descrittiva deve riguardarsi la Prospettiva, che costituisce il fondamento teorico dell'arte pittorica, e alla cui prima formazione contribuirono notevolmente i nostri pittori del sec. XV (L. B. Alberti, Pier della Francesca, Leonardo da Vinci).

A un altro italiano, all'infaticabile E. Commandino (sec. XVI) spetta il merito d'aver dato la prima veste teorica alle regole empiriche raccolte dagli artisti, e d'aver elevato così a dignità di scienza la prospettiva che nei sec. XVII e XVIII continuò ad esser coltivata con brillanti successi e fu condotta ad un livello dottrinale assai notevole. Intanto verso la fine del sec. XVIII, a fianco dell'architettura si veniva formando la *Stereotomia*, ossia l'arte di tagliare i legnami e i marmi, necessaria agli architetti per preparare i materiali nelle forme più adatte alla costruzione dell'edificio da essi ideato; la quale arte, in modo forse più efficace della prospettiva, servì come anello di congiunzione tra le scienze esatte e le arti del disegno.

La geometria descrittiva raccolse l'eredità delle due scienze predette. Essa nacque per opera di Gaspare Monge (1746-1818), che ne concepì e ne elaborò le idee fondamentali già fin da quando era impiegato alla Scuola Militare di Mezières, in vista sopratutto di apportare innovazioni e miglioramenti all'antica arte della fortificazione. Onde i nuovi procedimenti da lui escogitati vennero, per ordine dell'autorità militare, tenuti rigorosamente segreti e non divennero di pubblica ragione se non nel 1795, quando egli ne fece argomento delle proprie lezioni alla Scuola Normale di Parigi. Allora il governo stesso ordinò che le sue lezioni fossero raccolte in litografie, e finalmente nel 1798 comparve il volume intitolato: *Géométrie descriptive. Leçons données aux Ecoles Normales lan* 5 *del la Rèpublique.* (Paris, an. VII).

Sulle linee qui appena tracciate sviluppa il Loria la sua storia, narrata con quella coscienziosità, con quella sicurezza di giudizio e con quella competenza che gli derivano dalle sue doti di storico eminente della scienza e di valente professore della stessa disciplina. I primi quattro capitoli sviluppano gli argomenti che abbiamo accennati; dal V all'ultimo l'A. descrive ciò che divenne la nostra scienza passando dalle mani del suo fondatore in quelle dei suoi collaboratori e discepoli diretti e degli studiosi in tutte le regioni di Europa. L'Italia fu tra le prime ad accogliere le idee di Monge e tra le più attive nel procurarne la divulgazione e i perfezionamenti. Nella Scuola Politecnica di Napoli (fondata il 1808), nella Scuola Militare di Modena, nella Scuola degli Ingegneri Pontifici di Roma (istituita nel 1817) e successivamente in tutte le altre Università si fondarono cattedre apposite e si arricchì la nostra letteratura matematica di trattati e di memorie originali.

Un capitolo speciale (il XII) raccoglie ordinatamente le notizie sulle origini e i progressi dell'Assonometria, a proposito della quale va ricordato con onore Quintino Sella; e finalmente, l'ultimo capitolo (XIII) contiene un resoconto dei lavori di Geometria descrittiva comparsi nell'ultimo trentennio, segnalando le questioni che in quest'ultimo periodo furono trattate dai cultori di questa disciplina.

Il lavoro del Loria è di facile lettura e interessante. I matematici vi troveranno, per quanto riguarda la particolare materia trattata, raccolti i risultati ottenuti dai loro predecessori, e accennate le ricerche che attendono tuttora il loro coronamento. Coloro, in genere, che s'interessano della storia del pensiero scientifico, vi troveranno esposti i tentativi attraverso i quali i procedimenti empirici dei primi pittori ed architetti si trasformarono in procedimenti razionali e sicuri, e le prime regole di disegno furono coordinate in organismo scientifico. Si può dire che questa storia rappresenta il primo tentativo del genere ed assolve con onore il suo compito.

ENRICO RUFINI.

CRONACA

Il simbolo centrale della Commedia: La Croce e l'Aquila studia L. Valli nel *Giorn. Dant.*, a. XXV. — A così poca distanza dalla rude potatura al rigoglioso albero dell'interpretazione allegorica del poema di Dante, per opera di B. Croce, in quell'*Introduzione*, che è uno dei più bei capitoli del suo libro su Dante, il getto di nuovi rampolli potrebbe meravigliare; ma qui si tratta dell'integrazione d'un edifizio già esistente. Quest'ultima formula, in cui si impernierebbe il sistema allegorico della Commedia, come ce la presenta l'A. verrebbe ad essere « frutto e radice » delle costruzioni pascoliane di *Sotto il velame* e della *Mirabile Visione*, in quanto sulla loro necessaria premessa essa si fonda, corroborando in pari tempo la loro organicità costitutiva. L'A., il quale pur conosce che nella accettazione generale non tutto è vivo, se tutto non è morto, delle interpretazioni del Pascoli, le rivendica in blocco compendiandole in nove punti, per collocarle a fondamento della sua tesi, di cui qui ci limitiamo a dare notizia informativa, senza entrare in una disamina critica, che porterebbe ad investire tutta l'opera pascoliana.

Macchiandosi del peccato originale, la umanità è caduta dalla « divina foresta spessa e viva », (*status felicitatis*), alla «selva selvaggia ed aspra e forte» (*status miseriae*),ed il cammino inverso, simboleggiato nel viaggio dantesco, essa deve percorrere per riguadagnare la perduta altezza e rendersi degna della salute eterna. I «due soli» di Marco Lombardo, il Papato e l'Impero, secondo il pensiero in cui s'incardina il *De Monarchia*, debbono essere la guida illuminata e illuminante di questa via. E il viaggio dantesco, infatti, può concludersi felicemente solo per virtù della Croce e dell'Aquila, che, con azione combinata, aiutano via via Dante a superare le difficoltà che s'oppongono al suo cammino: « la *Croce* per uscir dalla selva, l'*Aquila* per vincere la lupa, il *Crocifero* che infranse la prima porta dell'inferno, l'*Aquilifero* [Enea, secondo il Pascoli] che infrange la seconda; un angelo in figura di *Croce* che porta gli spiriti alle radici del purgatorio; una donna in figura di *Aquila* che li porta alla soglia del Purgatorio; nel Cielo di Marte, una *Croce* di spiriti luminosi che morirono per la fede di Cristo; e subito dopo, nel cielo di Giove, un'*Aquila* di spiriti luminosi che vissero per la giustizia di Roma. Sulla cima del Purgatorio l'albero della naturale giustizia fiorisce, a condizione di avere la *Croce* al suo piede e l'*Aquila* alla sua cima».

Da questo simbolo centrale, e sotto questa nuova luce, muove l'A. a considerare nell'Antinferno, nell'Antipurgatorio e nell'Antiparadiso, i redenti solo in parte dal peccato originale, per la *difficultas* di operare il bene (irredenti o imperfettamente redenti dell'Aquila) o la *ignorantia* del bene (irredenti o imperfettamente redenti della Croce); consona al suo sistema è la spiegazione ch'egli ci dà dell'insegna, che si trascina dietro l'interminabile coda degl'ignavi, nell'Antinferno, e la relazione ch'egli stabilisce tra ignavi e non battezzati, divisi da Acheronte, superato per virtù della Croce, e tra accidiosi ed eretici, divisi dai bastioni di Dite, vinti per virtù dell'*Aquila*. Anche quella bizzarra figurazione dantesca, il veglio di Creta, che s'erge nella nostra fantasia nelle proporzioni del Colosso di Rodi, vien ricondotto, per il suo significato allegorico, nell'orbita di questo sistema, e l'isola della sua dimora è il punto ove conversero l'*Aquila*, da Troja, e la *Croce*, da Gerusalemme, nel loro fatale cammino alla volta di Roma, che il gigante «fissa sì come suo speglio» e che ancora attende « Cesare suo ». Bene avverte l'A. l'importanza del valutare entro un sistema unitario l'allegoria dantesca, di cui egli ci offre una chiave di volta; chè, a voler interpretare caso per caso, potrebbero talora aversi soluzioni soddisfacenti dei « groppi » danteschi, ma non si armonizzerebbe in un insieme *il vero nascosto sotto il velo*: una base centrale di giudizio nella veduta dell'insieme potrebbe indurre ad accostarsi ad interpretazioni che altrimenti apparrebbero assurde, com'è, nel caso nostro, il ravvicinamento proposto dall'A. tra « il piè fermo » che « sempre era il più bas-

so » di Dante, sperduto nella « piaggia diserta », e quello di terra cotta, su cui, « stans pede in uno », il veglio di Creta è « più che sull'altro, eretto ».

s. f.

DANTE E LO BELLO STILE. — « ... a Firenze... Dante si rivela intero e trasforma in feconda ispirazione le volatili essenze che si sprigionano dalla sua opera immortale » (p. IX). « ... con l'animo in quello stato di grazia che predispone a una manifestazione epifanica » (ivi). « Paulo da Tarso » (p. 88 e 230). « Due specialmente tra essi [i protestanti italiani] brillano come stelle di primaria grandezza nel cielo dantesco: A. della Torre e Sidney Sonnino » (p. 161). « ... Sidney Sonnino, il più grande ministro dantofilo che la terra del poeta abbia espresso » (p. 164). « Non fu perciò la sua [di Dante] un'affermazione sincrona, ma ricorda in qualche modo la lenta elaborazione di qualcuna di quelle classiche opere pittoriche rutilanti a traverso i secoli un ritmo cromatico di armonie luminose » (p. 213). « Con siffatto stato d'animo vibratile e quasi religioso... » (p. 242).

Chi scrive in questo gergo quintessenziale e con così parco buon gusto? Il signor PIERO CHIMINELLI, nel suo studio *La fortuna di Dante nella cristianità riformata* (Roma, Casa Editrice « Bilychnis », 1921, pp. X-266, L. 10). Una delle infinite copie di questo volume, disseminate in questo e nell'altro mondo per la maggior gloria dell'evangelismo italiano, è pervenuta anche alla *Cultura* e noi ci siamo affrettati ad estrarne le gemme stilistiche di cui il lettore avrà ammirato la fulgida bellezza. Ma ce ne sono di grammaticali, che vanno anch'esse apprezzate a dovere. « Già fin dal suo tempo Benedetto Varchi avea rilevato questa coloritura dantesca nella poesia di Michelangelo e *di essa ne parla*. ecc. (p. 9-10). « Di Dante il Della Torre se *ne* occupò, si può dire, in ogni tempo » (p. 162)]. Uno degli scrittori della *Cultura* disse a tutt'agio la sua opinione sul valore scientifico del volume chiminelliano nel *Giornale Dantesco* del Pietrobono (anno XXIV, fascicolo IV). Non avendo la pretesa che il lettore vada a cercare quella minuta disamina e non volendo d'altra parte ripetere cose già dette, basterà dir qui che il sugo della critica era più o meno questo: trattarsi di un ricco materiale bibliografico rimasto del tutto inutilizzato per uno studio serio sulla fortuna del Poeta nel mondo protestante, e sfruttato invece — talvolta tutt'altro che abilmente — per una meschina e astiosa polemica confessionale.

p. p. t.

PETRARCHIANA. — Dalle officine del « Collegium Typographorum patavinum » *vulgo* « Società cooperativa tipografica » di Padova è uscito poco fa un nitido ed elegante opuscolo nel quale, celebrandosi il settimo centenario di quella Università, VINCENZO USSANI ha ristampato, per incarico della nobil donna Maria Papafava dei Carraresi, l'epistola del Petrarca, prima del XIV libro delle *Senili*, *Ad magnificum Franciscum de Carraris Padue dominum*, sui doveri del principe. Questa lettera, colla data di Arquà 28 novembre 1373, è un vero trattatello, ricco e solenne di erudizioni e modi classici e insieme interessante per accenni a costumi e condizioni locali; la menzione che ripetutamente (pp. 18, 43) vi si fa dello Studio, la ricollega all'occasione per cui dopo più di tre secoli essa è tornata alla luce nel testo latino. Questo infatti era comparso per l'ultima volta nel 1617 sotto il titolo *De republica optime administranda liber* in un volumetto, stampato a Berna, che lo appaia al testo di una Senile (IV, 1) a Luchino dal Verme, ed era, al solito, male punteggiato e non di rado guasto da errori di lettura o di stampa via via accumulatisi lungo la tradizione, che attraverso alle edizioni basileesi delle opere petrarchesche, risale all'*editio princeps* delle *Senili*, veneziana del 1501. L'Ussani, s'intende, è tornato a questa e l'ha collazionata coi più autorevoli codici delle *Senili* che si conservano in Italia, due fiorentini e un veneziano, nonchè con un madrileno, di cui la Commissione che prepara il testo critico delle opere del Petrarca, possiede la fotografia; onde, guidato dalla sua sapiente perizia di latinista, ha potuto dare dell'epistola famosa un testo che se anche dagli ulteriori studi su tutta la tradizione manoscritta delle *Senili* potrà ricevere qualche perfezionamento e, in ogni modo, conferma di certezza critica, ha il pregio di una correttezza e chiarezza del tutto nuove. S'aggiunga che egli ha molto opportunamente apposto, dovunque accadeva, la citazione delle fonti erudite di cui il Petrarca si valse quando addusse altrui sentenze od esempi di storia — In un altro opuscolo, uguale al precedente, per il formato, per i tipi e per l'aspetto esterno, è stata pure ristampata la traduzione fracassettiana dell'epistola al Carrarese. Ne ebbe l'incarico un altro valente latinista, CARLO LANDI, che, senza alterare le qualità caratteristiche dello stile del dotto fermano, ritoccò la versione, sì per metterla in relazione col testo dell'Ussani e sì per correggerla dove «essa si scostava dalla lettera dell'originale troppo più di quanto era ragionevole e conveniente».

TASSONI IL RIVOLUZIONARIO. — Nella collezione della Casa Treves *Le più belle pagine degli scrittori italiani* sono uscite una scelta di novelle del Bandello e una di pagine in prosa e in verso del Tassoni, a cura la prima di G. LIPPARINI, la seconda di A. ALBERTAZZI. Garbate, quasi graziose, l'una e l'altra prefazione; ma in quella al Tassoni si sarebbe desiderato di più, perchè troppo rappresentativo egli è nella storia della letteratura. Esagerò, certo, il Rigault, facendone addirittura l'iniziatore della *Querelle des anciens et des modernes*, della quale i germi si scoprono già in seno al primo movimento della Rinascenza francese (a proposito di che cfr. il recente libro del Gillot sulla *Querelle*). Ma non può il povero Tassoni accontentarsi di esser definito, in base alla *Secchia Rapita*, «un bell'umore». In un volume, sia pur volumetto, che dà qualche cosa e della *Secchia Rapita*, e dei *Pensieri Diversi*, e delle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* e dell'*Oceano* (ossia dell'abbozzo del Poema sulla scoperta del Nuovo Mondo) è da additarsi al colto lettore e all'amabile lettrice il filo che corre attraverso tutta questa produzione e che mette capo a quel cosciente atteggiamento di rivolta ed a quella irrequieta brama di nuovo che caratterizzano il Seicento. La caricatura dell' eroismo (*Secchia Rapita*), la reazione all'aristotelismo, con la trattazione di problemi nuovi fino all'assurdo (*Pensieri diversi*), la reazione al petrarchismo come ad un ideale d'immobilità, l'interessamento pel soggetto della scoperta dell'America, come quello del quale il mondo moderno può inorgoglirsi di fronte all'antico; tutto ciò andava adunato al lume della idea centrale del Tassoni, che era quella, specificatamente rivoluzionaria, del progresso. Il libro decimo dei *Pensieri* è, con precoce anticipazione sul movimento che organizzeranno poi Perrault e Fontenelle, il *Paragone degli ingegni antichi e moderni*, cioè il baldanzoso programma dei nani (i moderni) che, montati sulle spalle dei giganti (gli antichi), devono (viva il progresso!) vedere più lontano che questi non videro. Di tutto ciò nesssuna idea possono dare i passi che di esso libro X. dà, un pò a caso, e dispersi tra altri molti dei *Pensieri*, l'Albertazzi. A chi dunque potranno servire queste pagine scelte? Non a studiosi e professori, e nemmeno al pubblico semplicemente colto, che, esso stesso, alle pagine del Tassoni non può interessarsi, se non conoscendo, nel suo complesso, il suo pensiero. Già, un pericolo probabile delle pagine scelte in genere è pur sempre questo: che esse si contentino di dare al lettore l'illusione di conoscere un qualsiasi autore, tanto cioè, da poterne dir qualche cosa; venendo così appena appena a rispondere a un'esigenza sociale, o, anche più semplicemente, mondana. Non per nulla il paese per eccellenza delle pagine scelte è la Francia, che ha tante note invidiabili di serietà, ma, anche, è il paese della conversazione e del dilettantismo.

c. d. l.

COSE TASSESCHE. — In una recentissima operetta G. B. CERVELLINI (*Torquato Tasso*, vol. I *La vita*, vol. II *Le opere*, Messina, Principato) ci dà un Tasso tradizionale, quale s'è venuto irrigidendo negli studi del Solerti, per la biografia, del Carducci, per l'Aminta ed il Torrismondo, del De Sanctis e del Mazzoni, per la ricostruzione del mondo fantastico idillico-pastorale della Gerusalemme e delle vicende cui questa andò soggetta. Manca — nè comprendo il perchè — un capitolo sul canzoniere del Tasso, che non deve essere valutato con quella imperturbabile severità, con cui si suol giudicare, sommariamente, i canzonieri del '500. A questo proposito mi permetto di far mia un'osservazione del Donadoni, perchè è necessario liberarci da quel preconcetto con cui è stata, fin'ora, studiata la lirica italiana del secolo XVI. E' facile, in nome di un petrarchismo di cui, anche dopo il sagace studio del Graf, non si sono precisati ancora i confini e la portata, condannare in massa tutta la nostra lirica cinquecentesca, in cui, invece, uno studioso tanto diligente quanto acuto deve e può scoprire motivi nuovi, atteggiamenti freschi e talvolta linee precise di una ben marcata individualità!

Anche dopo lo studio del Donadoni, opera di un pensatore originale e solido, molte cose restano da dire sul Tasso. La diligenza con cui il Solerti indagò e ritrovò tanti particolari e documenti nuovi non fu coadiuvata da eguale perspicacia critica; nè la personalità artistica del Tasso è stata ancora individuata. E' necessario non affidarsi ciecamente alle deduzioni del Solerti e rivivere intimamente la crisi di coscienza del Tasso, che fu non tanto una crisi patologica, quanto una crisi spirituale. Alla prima impresa pare si sia accinto il Bertoni, con quella sicura padronanza ch'egli possiede degli archivi estensi. Egli è tornato sui rapporti tra il Tasso e la Bendidio «che fu una delle cause, — secondo il B. — della pazzia *del poeta*» (V. G. BERTONI - *Lucrezia Bendidio e Torquato Tasso* in *Poeti e poesie del Medio Evo e del Rinascimento*. Modena - Orlandini, pagg. 273-318). Se in quest'amore si vuol

vedere un indizio di quell'individualismo rinascimentale, che mandava ancora i suoi ultimi vividi bagliori nella coscienza del Tasso, il Bertoni ha ragione. Fu infatti questo uno degli elementi di contrasto, che invano si dibattevano e cercavano di riaffermarsi contro le esigenze critiche, autoritarie e tiranniche della coscienza riflessa della controriforma. Ma se in Lucrezia Bendidio si vuol vedere la donna che sconvolse la psiche del poeta, che gli fece perdere, come si suol dire con volgare proprietà, la testa, il Bertoni ha torto: più profonde sono le cause della crisi spirituale del poeta.

Ma, certo, non ha torto il Bertoni, quando in una lettera che la Bendidio indirizzava, *dopo il* 1572, al cardinale Luigi d'Este, in «quel huomo che compone versi» che, innamorato ancora della bellissima Lucrezia, si presenta obliquamente nelle camere di Leonora d'Este, riconosce, col D'Ovidio, il Tasso.

Il Bertoni, con la scorta di documenti e dati riesumati dal Solerti, specialmente nella prefazione ai Dialoghi del Romei, ci fa rivivere, ancora una volta, in mezzo alle squisite eleganze della corte ferrarese. Le contesse di Scandiano — Laura Boiardo che andò sposa ad Ottavio di Thiene e Leonora Sanvitale che si congiunse in matrimonio con Giulio Thiene, figlio di quello —; Barbara Sanseverino, moglie a Giberto Sanvitale, conte di Sala, e matrigna amorevole di Leonora, Marfisa e Bradamante d'Este, l'infelice Anna Guarini, Laura Peperara, Ippolita d'Este, Duchesse e Principesse, lasciano tacitamente le severe e freddissime pagine del Solerti, per riaffacciarsi fugacemente nel saggio del Bertoni.

Ma noi avremmo desiderato che il Bertoni, col suo consueto acume, avesse penetrato sotto le sgargianti apparenze di spensierata allegria, per cogliere quell'irrequietezza interiore, quel fermento di coscienze e d'interessi, quella preoccupazione vaga, quell'ombra di malinconia meditabonda, con cui si chiudevano tragicamente non solo la fortuna degli Estensi, ma i fasti del Rinascimento. Erano lontani i tempi di Ercole I, di Alfonso I, e del cardinale Ippolito; lontani quelli d'Eleonora d'Aragona, di Lucrezia Borgia, d'Isabella d'Este; lontana la spensierata cavalleria del Boiardo e l'individualismo dell'Ariosto. Sugli spiriti, che non avevano saputo ancora rinunciare alle antiche esigenze ed alle aspirazioni verso uno spensierato ideale di bellezza e di godimento, pesava l'ombra di una coscienza riflessa, che si veniva concretando con la reazione cattolica, e codificando con l'Aristotelismo e col Tacitismo. Non era ancora morta la vecchia coscienza, quando veniva sorgendo la nuova, non erano dimenticati i fasti spensierati di Ercole e d'Alfonso I, quando, nella fosca penombra che avvolgeva Alfonso II, si veniva maturando la rovina degli Estensi. E come i vecchi ideali si erano codificati nell'opera del Castiglione, che, se non fu ferrarese, intese meglio d'ogni altro tutte le aspirazioni del primo rinascimento, le nuove tendenze della coscienza s'espressero nei Dialoghi d'Annibale Romei.

Queste cose il povero Solerti le aveva intuite, ma soltanto intuite!

c. g. c.

UNA RASSEGNA DI LETTERATI ITALIANI CONTEMPORANEI, specialmente toscani, fa ADOLFO FRANCI nel suo spassoso libro *Il servitore di piazza* (Firenze, Vallecchi, 1922), che può considerarsi un complemento aneddotico e iconografico della nota antologia compilata dal Papini e dal Pancrazi, i *Poeti d'oggi*. Il Franci ha il dono, che pare inevitabilmente innato in ogni toscano scrittore, di saper raccontare con garbo, e ancor l'altro dono, non meno inevitabilmente congenito in ogni fiorentino, di credersi burlone irresistibile, sempre però con garbo: contuttociò egli è una buona pasta di giovinotto, compreso, più di quel che non voglia dar a divedere, della sua funzione di accolito di gente la più parte destinata, s'intende, a improrogabile immortalità, «sendo il campo della gloria», al dire di Carlo Roberto Dati, «così spazioso, che ben può passeggiarlo francamente ciascuno senza recar sconcio al compagno». Il pericolo d'un libro come questo, che rasenta la vita intima degli scrittori, stava nella facilità di poter degenerare in un pettegolezzo, e d'altra parte il lusso di dire tutto il proprio pensiero su conoscenti e amici solo persone della levatura di un Hazlitt se lo posson permettere: sicchè, se il Franci è sempre molto cauto, e cautissimo poi nel parlare di casa propria (cioè di Firenze, e in particolare di quell'angolo di Firenze all'ombra immediata del Cupolone, che chiameremo l'ambiente del Vallecchi), non può essergli data che lode. Forse il libro, per questa non mai abbastanza lodata cautela, risulta qua e là un po' scialbo; e un lettore che praticasse il culto degli eroi, notando l'assenza di forti individualità tra tanti e vari personaggi, farà bene a confortarsi col supporre che ciò derivi anche da quel noto fenomeno pel quale nessuno è grand'uomo pel suo servitore, sia pur questi un «servitor di piazza». A ogni modo il libro è ameno: non è o non vuol di deliberato proposito esser penetrante e preciso, per quanto non si veda p. es. la necessità di attribuire gratuitamente degli

occhi « straordinariamente celesti » a Piero Jahier, che *celesti*, via, proprio non li ha; o, in via metaforica, un paludamento imperatorio a Giovanni Papini. Non di rado si ha il sospetto che i profili dei personaggi siano schizzati con la stessa puntualità delle caricature e dei ritratti che illustrano il libro: dei quali ultimi abbiam potuto verificare una precisa somiglianza solo in pochi casi, come in quello del Soffici a pag. 18 o del Cecchi a pag. 48. Non c'illudiamo sulla ripercussione che può avere in Italia un libro simile, ma ognuno che conosca l'ambiente fiorentino leggerà con gusto le pagine della visita a Soffici o quelle dedicate a Ottone Rosai. Peccato che il libro sia seminato, oltre il compatibile, di errori di stampa, specie nei riguardi dei nomi stranieri.

m. p.

LA FONTAINE. — L'anno scorso scadeva il terzo centenario della sua nascita; e colla data di quest'anno A. HALLAYS pubblica il corso di lezioni tenuto a Strasburgo nel 1921 sul grande favolista (*Jean de la Fontaine*, Paris, Perrin, 1922). Il signor Hallays per ben penetrare il suo autore non si è limitato a legger lui e i suoi contemporanei; si è recato a Chateau-Thierry, ne ha percorso la campagna, ha escusso tutte le memorie locali, ha udito il suono delle campane della parrocchia di La Fontaine. Ha ricercato uno per uno i ritratti dipinti o incisi che ci son pervenuti del poeta; ha voluto rivederlo nella cerchia degli amici: il sovrintendente Fouquet, Boileau, in casa del quale egli si ritrovava niente meno che con Racine e Molière, la duchessa di Bouillon, la musa dei *Contes*, M.me de la Sablière, la musa delle favole, M.me d'Hervart, colei che lo ebbe in casa, bambino incorreggibile, nei suoi ultimi anni. Grazie alla origine universitaria dell'A., il libro è cauto verso l'aneddotico o comunque malsicuro, e ci dà un La Fontaine, che sentiamo esser proprio lui, a due passi da noi: un La Fontaine sognatore, immaginativo, un irregolare della vita, a cui Luigi XIV ritarda l'entrata nell'Accademia, un nemico della pompa, nella vita come nell'arte.

MAUPASSANT. — C. PELLEGRINI ne ha tradotto alcune *Novelle scelte* (Ferrara, Taddei), le quali sono: ***Il Porto***, ***Miss Harriet***, ***Il campo d'olivi***, ***Clochette***, ***Il fattore***, *Berta*, *Prima neve*, *Amore*, *La Signorina Cocotte*, *Coco*, *La botticina*, ***La Maschera***, ***La Martina***, ***I prigionieri***, ***La confessione di Teodulo Sabot***, ***La notte*** (***Incubo***). A. NEPPI ha pubblicato presso lo stesso editore la traduzione di *Pietro e Giovanni* e un saggio su *Le novelle di Guy de Maupassant*. Scritto con passione il saggio, ma alquanto inorganico: definita la concezione pessimistica che ebbe della vita il Maupassant, vi si analizza poi in altrettanti capitoli la rappresentazione che egli ci dà delle figure maschili, di quelle femminili, della classe borghese, dei campagnuoli, del la vita del mare, di quella militare, delle anormalità, della materia esteriore. Ultimo, un capitolo su *Lo stile*, inteso nel senso più largo della parola, cioè alla Buffon; e giustamente egli vi esalta il «temperamento visivo» di Maupassant, ma non altrettanto giustamente poi « all'infuori » di esso esalta il suo « potere espressivo ». La seconda cosa dipende dalla prima, in lui, come nel suo maestro Flaubert. Si ricordi ciò che questi gli scriveva agl'inizi della sua carriera: vuoi descrivere un fuoco? guardalo a lungo, per vederlo come nessun altro prima di te lo ha visto.

ANCORA DI E. FAGUET. — Accennammo (cfr. fasc. 9, p. 431) al monumento da inaugurarsi in suo onore. All'inaugurazione parecchi discorsi furono pronunciati. R. Doumic parlò in nome dell'Accademia; F. Strowsky, l'autore dei bei libri su Montaigne e Pascal, in nome della Sorbona; A. Dorchain in nome dei Lamartiniens; G. Maurisson, deputato del Loiret, in nome degli antichi allievi di E. Faguet; De Nalèche, direttore del *Journal des Débats*, in nome giornale nel quale il Faguet fu critico drammatico; Paul Souday, in nome della critica; Ed. Haraucourt, in nome degli amici del Faguet; G. Rageot, in nome dell'associazione della Critica Letteraria. Troppi elogiatori, si direbbe, e ripartiti in base a distinzioni di sottigliezza quasi cartesiana. Ma, ad onor del vero, ognuno ha detto belle e buone cose, perchè il soggetto le ispirava, e a noi non dispiace ritrovarvi qualcuna delle cose da noi accennate. Il Doumic difese abilmente la memoria del Faguet dall'accusa di scrittore troppo corrente e mise in rilievo i molti anni di preparazione che gli rendevano facile e rapido il lavoro. Lo Strowsky ha ricordato un particolare di speciale interesse per noi, che abbiamo sostenuto e sosteniamo doversi abolire o temperare lo studio della « storia » letteraria per tornare alla « letteratura ». Il Faguet, uscendo da' licei, ascese nella Sorbona una cattedra ch'era di pura e semplice « poésie française » e vi fu egregiamente a suo posto. Chè egli, il quale amava tanto le « idee » allorchè scriveva, non amava che la biografia e i testi quando insegnava. D'an-

no in anno, risuscitava e passava in rassegna davanti al suo pubblico, successivamente, tutti i poeti d'un tempo, dai più umili ai più illustri. Egli li animava colla sua passione, quella passione che, secondo il Souday, può sola ispirar della buona critica, anzi della critica in genere; giacchè per lui, e forse non solo per lui, la critica « consiste à déguster aussi savamment que possible les ouvrages de l'esprit, et à en parler ensuite. C'est un besoin, de parler et d'entendre parler des choses qu'on aime passionnément, auxquelles on accorde une place éminente dans sa vie, sur lesquelles on a pu acquérir une certaine compétence ». Più d'uno dei suoi elogiatori ha toccato del suo amore per le «idee », ma più degli altri v'ha insistito l'Haraucourt: « La preoccupazione del Faguet non è l'Arte, è l'Idea; il guscio l'interessa meno assai che il fondo; quasi quasi, anzi, egli sta in guardia contro gl'incanti della forma, dei quali diffida come di una fallace seduzione ». Con che parrebbe stare, nel rapporto di una conseguenza alla premessa, quel che disse il Rageot: « io non temo di dirlo con orgoglio in nome di quelli dei quali io sono il porta-parola, è qui, sulla tomba di un critico che noi vediamo vivente e concentrata, tutta la tradizione francese. Altri popoli, difatti, hanno avuto poeti altrettanto grandi quanto i nostri; e altrettanto grandi drammaturgi e romanzieri e filosofi. Ma nessuna nazione offre una continuità intellettuale pari alla nostra. Da Descartes a Renan, da Pascal a Faguet, il tratto eterno della cultura francese è la sovranità di questo spirito critico, che non è altra cosa se non l'amore disinteressato del vero....». Tutto questo detto un po' alla buona, perchè non s'intende che cosa potessero cercare i grandi filosofi che si accordano agli altri paesi, se non cercavano il « vero » al quale tende lo « spirito critico » francese... E poi e poi... L'amore « disinteressato » del vero, caratteristica dello spirito francese! Se ne può dubitare fino al punto da assegnargli la caratteristica opposta (nient'affatto spregevole anch'essa): la passionalità di visione. Ma in somma si tratta di discorsi commemorativi...; non c'è da guardar troppo pel sottile.

Erckmann e Chatrian. — Rinnovò, tra noi, la moda dei loro nomi, perennemente uniti, il Mascagni. La rinnova ora, in Francia, l'annessione dell'Alsazia. Ricorrendo il centenario dell'un dei due, Erckmann, si son volute preparare delle onoranze; e, ravvivatasi la curiosità, è venuto fuori che i romanzi, dei quali Chatrian condivise così a lungo e indiscutibilmente l'onore, li scriveva unicamente l'altro, l'Erckmann (quello dal nome ben tedesco in verità). Egli li mandava da Strasburgo a Chatrian che aveva il compito di portarli a giornali od editori, e che, a dire il vero, ebbe anche il merito, non trascurabile dal punto di vista pratico, di estrarre drammi dai popolarissimi romanzi.

Al suono delle *espèces sonnantes* cominciano i disaccordi. Ci fu un processo, vinto da Chatrian, e dopo il processo, la rottura. Chatrian morì il 1870; Erckmann dieci anni dopo a Luneville, dove si era ritirato. Tutto ciò accertato, grave è ora l'imbarazzo del comitato costituitosi e già in piena attività per erigere un monumento in comune ai due autori morti irreconciliati, ma rimasti nella memoria dei posteri così uniti da formar quasi una persona sola.

La conversione di Agostino Thierry. — Agostino Thierry si convertì alla fede negli ultimi anni — o forse negli ultimi mesi della sua vita? Il suo parente A. Augustin Thierry, nell'ultimo dei suoi articoli sul Thierry secondo la corrispondenza e documenti familiari (*Revue des Deux Mondes*, 15 marzo) dà una risposta affermativa quasi esplicita.

« Secondo il P. Gratry, il « miracolo della Grazia » aveva infine operato; il « razionalista stanco » giungeva alla resipiscenza, le sue più tenaci obbiezioni crollavano: « Da nessun lato, io non vedo nessuna buona ragione contro la religione cattolica, tutto vi è buono, ragionevole, salutare, tutto, fino alle minime pratiche: non si può ometterne alcuna senza dolersene. Si ha torto d'esitare, bisogna arrivare là. La vera filosofia, la vera saggezza pratica vi condurranno sempre più ».

Renan, che non è affatto sospetto, conferma indirettamente questa testimonianza, riferendo queste parole di Augustin Thierry, un certo giorno che gli si faceva osservare ciò che certe credenze possono avere di stretto: « Non ho bisogno di pensieri larghi ora, ma di pensieri stretti ».

Mgr. Perraud doveva più tardi affermare a sua volta che la conversione alla quale aveva lavorato era fatta di ragionamenti fondati sulle lezioni della storia. « Io voglio avere, mi diceva, la fede dei semplici. Non sono un filosofo, sono uno *storico*. Non cerco d'approfondire la metafisica del Cristianesimo, essa mi sorpassa. Io prendo la Chiesa come un fatto che s'impone alla mia attenzione e che non saprei nè eliminare nè eludere. D'altra parte, se provo a spiegare con

delle ragioni umane l'esistenza di questo fatto e le sue conseguenze di ogni sorta sul cammino della storia, io cado invincibilmente. Le ragioni umane sono fuori di ogni proposizione con la *fondazione* della religione cristiana nel mondo e la sua *propagazione* per mezzo della Chiesa. Dunque... »

Il vescovo d'Autun afferma ancora che lo storico si faceva leggere ogni domenica le preghiere della messa e che la messa stessa, dietro autorizzazione speciale di Mgr. Sibour, fu parecchie volte celebrata nella sua camera dal padre Gratry. « Non dimenticherò mai in qual modo egli si disponeva ad ascoltare questa lettura. Egli si faceva vestire come se fosse dovuto andare in città. Egli aveva anche cura, in segno di rispetto, d'avere le mani guantate. Io leggevo lentamente, nella lingua stessa della Chiesa, le preghiere liturgiche. Esse strappavano talvolta al mio uditore, e come suo malgrado, gridi d'ammirazione: « Com'è bello! diceva a mezza voce. Com'è grande! Com'è profondo! » Poi quando avevo adempiuto il mio ufficio, egli mi esprimeva la sua riconoscenza nei termini più commossi e più delicati ».

Bisogna accettare per vere sì alte e solenni attestazioni, fornite di dettagli precisi e che corrispondono così completamente a ciò che conosciamo dalle sue lettere, dei sentimenti profondi di Augustin Thierry. Non basta, per annullarle o ricusarle, il fatto di non trovare menzione di queste letture, nè di queste pie cerimonie nello spoglio di un curioso giornale ove il paralitico riferisce e detta lui stesso fino ai più piccoli incidenti delle sue giornate. Per quanto si possa penetrare nelle segrete pieghe della sua coscienza, è chiaro che Renan commette un errore evidente quando tenta di spiegare con « il sentimento delle convenienze » e « l'arte di costruire una bella vita » la conclusione logica d'un lungo dibattito interiore, di cui egli non possedette mai gli elementi interi.

LIBRI RICEVUTI

ABBONDIO V., *La materia classica nella tragedia italiana del romanticismo*, Lugano, Sanvito & C., pp. 156.

ALARCÒN (DE) P. A., *Il cappello a tre punte*, Firenze, « La Voce », 1922, pp. 160.

BARTHOLOMAEIS (DE) V., *Tristano, gli episodi principali della leggenda in versioni francesi, spagnole e italiane*, Bologna, Zanichelli, pp. 53. L. 5.

BASINII PARMENSIS POETAE, *Liber Isottaeus* a cura di F. Ferri, Città di Castello, Tip. Leonardo da Vinci, 1922, pp. XXXVI-99.

BERARDI C., *Qual ferro che bollente esce dal fuoco*, Treviso, Longo e Zoppelli, 1922, pp. 212. L. 5,50.

BEZZI G. *Il pensiero sociale di L. A. Muratori*, Torino, Bocca, 1922, pp. 252. L. 10.

BLASCO IBÀNEZ V., *Palude tragica*, romanzo, con Introduzione di EZIO LEVI, Firenze, « La Voce » 1922, pp. XLII-340.

CARRÈRE J., *Les mauvais maîtres*, Paris, Plon, 1922, pp. 268. Prezzo: Fr. 7.

CASTELLANO G., *Re Lear*, Bari, Laterza, 1922, pp. 70.

CHAMARD H., *Les origines de la poésie française de la Renaissance*, Paris, De Boccard, 1920, pp. VIII-307.

CHIOCCHETTI E., *La filosofia di Giovanni Gentile*, Milano, « Vita e Pensiero », 1922, pp. XVI-475. L. 15.

CROCE B., *Nuove curiosità storiche*, Napoli, Ricciardi, pp. VIII-256. L. 9.

CURCIO C. *L'Idea Liberale*, Napoli, Morano, 1922 pp. 52. L. 2,50.

ID., *Le origini dell'Idea Liberale in Italia*, pp. 88. L. 4

EÇA DE QUEIROZ, *La città e le montagne*, trad. di GIULIO DE MEDICI, Firenz., Battistelli, pp. 255.

FLORA FR., *Dal romanticismo al futurismo*, Piacenza, Porta, 1921, pp. 307. L. 10.

FUBINI M., *A. de Vigny, Saggio critico*, Bari, Laterza, 1922, pp. 173. L. 8,50.

KELLER G. *Novelle umoristiche*, Prefazione e traduzione di L. Filippi. Firenze, Vallecchi. 1920. pp. 196. L. 5.

KLEIST E., *Pentesilea*, trad. in versi di V. ERRANTE, Firenze, Le Monnier, 1922 pp. XI-190 L. 9.

LEVI C., *Studii Molieriani*, Palermo, Sandron, 1922, pp. 230.

MCKENZIE K., *Conferenze sulla letteratura americana*, Bari, Laterza, 1922, pp. 131. L. 7,50.

NOLHAC (DE) P., *Ronsard et l'humanisme*, Paris, Champion, 1921, pp. 365. Fr. 35.

OLSCHKI L., *Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien*, Leipzig, Firenze-Roma-Genève, Leo S. OLSCHKI, 1922, pp. X-314.

POLIZIANO, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*, introduzione e note di A. MOMIGLIANO, Torino, Unione Tip. editr. Torinese, pp. 199.

PRAGA E., *Poesie*, Milano, Treves, 1922, pp. 406.

REUL (DE) P., *L'oeuvre de Swinburne*, Bruxelles, Les éditions Robert Sand, 1922, pp. 502 Fr. 30.

RIPERT E., *Ovide poète de l'amour, des Dieux et de l'exil*, Paris, Colin, 1921, pp. 257. Fr. 12.

STAMPINI E., *Il libro di Catullo Veronese, testo latino e versione poetica*, Torino, Chiantore, 1921, pp. XXXII-151. L. 15.

SUBHADRA BHIKSHU, *Catechismo buddhistico*, tradotto da G. DE LORENZO, seconda ediz., Napoli, Ricciardi, 1922, pp XVI-75. L. 4.

SZOMBATELY (DE) M., *Omero, Odissea*, trad. e note, Bologna-Rocca San Casciano-Trieste, Cappelli, volumi 2, pp. 188, 163. L. 10 i due volumi.

TITTA ROSA G., *Narratori contemporanei*, Milano, Il Primato Editoriale, 1921, volumi 2, pp. 343 e 420. L. 10 l'uno.

(Vengono segnalati in questa rubrica gli opuscoli ed estratti ricevuti dalla Redazione)

Gerente: Scipione Clarea

Roma — « La Poligrafica Nazionale »

VOL. I. 15 SETTEMBRE 1922 FASC. 11

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTE

DIRETTORE: CESARE DE LOLLIS

UN PO' DI STORIA DELLA CRITICA ARIOSTESCA

I. Preambolo. — II. La preistoria della critica ariostesca. Beghe accademiche nei secoli XVI e XVII. — III. L'« Orlando » nel Settecento. — IV. La critica ariostesca nell'Ottocento dal Torti al De Sanctis. — V. La critica ariostesca dal De Sanctis al Croce. — VI. Conclusione.

I.

D'un poeta che fu il più alto portato del Rinascimento in Europa; di cui si può veramente dire:

Il fe' natura e poi ruppe la stampa;

che affascinò uomini come il Machiavelli, il Cervantes, Galileo, il Voltaire, il Goethe; che ispirò (per non dire dei nostri poeti romanzeschi sino al Forteguerri e oltre) Edmondo Spencer nella *Regina delle fate*, il Lafontaine nelle *Novelle*, il Voltaire nella *Pulcella*, Cristofaro Martino Wieland nell'*Oberon*, il Byron nel *Don Giovanni*; si vorrebbe conoscere per filo e per segno la storia della fortuna nei secoli. Molte indicazioni si trovano nella nota *Bibliografia Ariostesca* del Ferrazzi su i biografi e su i critici dell'Ariosto, su l'iconografia ariostesca, su i componimenti poetici in suo onore, su le opere poetiche e artistiche ispirate dal *Furioso*, su le edizioni, su le traduzioni, e va' dicendo. Ma una storia della fortuna dell'Ariosto è stata appena iniziata (1); e bisognerebbe continuarla, con riguardo a tutte le opere del Poeta e a tutte le cólte nazioni.

Io mi contenterò di abbozzare qui la storia della critica ariostesca (2), specialmente italiana, a fine d'invogliare qualche paziente ingegno a trattare *ex professo* l'importante argomento.

---

(1) G. FUMAGALLI, *La fortuna dell' « Orlando Furioso » in Italia nel sec. XVI,* in *Atti e Memorie d. r. Deputazione ferrarese di storia patria,* XX (1912), p. 133 e segg.

(2) Un brevissimo schizzo di questa storia è a pagg. 438-42 de' *Problemi di estetica e contributi alla storia d. estetica italiana* di B. CROCE, Bari Laterza 1910.

II.

La preistoria della critica ariostesca è nelle impressioni e ne' giudizii di alcuni contemporanei, come il Machiavelli (lettera all'Alamanni), Bernardo Tasso (lettera al Varchi), Baldassarre Castiglione, Marcantonio Mureto, Paolo Giovio. Il Trissino pedantissimo disdegnava il *Furioso, che piace al vólgo.*

Il Cinquecento ci dà una serie di biografi (G. B. Pigna, Simone Fórnari (1), Francesco Sansovino, Girolamo Garofalo) e di postillatori e commentatori (Ludovico Dolce, il Fórnari citato, Tullo Fausto da Longiano, Girolamo Ruscelli, Alberto Lavezzuola e altri) e di fastidiosi allegorizzatori, come Orazio Toscanella, che si fanno sempre più frequenti con l'infierire della reazione cattolica, la quale vuol giustificare la poesia con l'ammaestramento e l'edificazione spirituale (2).

Nella seconda metà del secolo XVI il *Furioso* continua a far le delizie degl'indòtti; ma, prevalendo il classicismo aristotelico, è censurato dai critici e dagli eruditi (3). E' giudicato poema poco serio: vi si cerca invano l'insegnamento morale: come la *Divina Commedia*, appare imperfetto, perchè lo si valuta alla stregua della poetica aristotelica: vi si nota mancanza d'unità, troppo numerosi personaggi, biasimevole mescolamento di grave e di faceto. Ma ecco sorgere i teorici del poema cavalleresco, i quali, in omaggio alla mirabile poesia ariostesca, modificano i cànoni della poetica aristotelica, differenziando il poema romanzesco dal poema eroico. G. B. Giraldi Cinzio e il suo scolaro G. B. Pigna (combattuti dallo Speroni, dal Castelvetro, dal Muzio, dal Minturno e da altri) sostengono (1554) che il *romanzo*, o poema romanzesco, è un genere nuovo ignoto a gli antichi, e però non soggetto alle regole aristoteliche (4).

Poi si accese la più grande polemica del Cinquecento: la lotta tra *ariostisti* e *tassisti* (5). Al *Carafa, ovvero dell'epica poesia*, dialogo di Camillo Pellegrino (Firenze 1583), rispose Leonardo Salviati (*Difesa dell'Orlando*

---

(1) L. FURNARI, *S. Fórnari primo spositore dell' « Orlando Furioso »*, Reggio Calabria 1897.

(2) Pei commentatori e allegorizzatori, v. F. FOFFANO, *Il poema cavalleresco*, p. II, Milano Vallardi, pagg. 105-8.

(3) Un catalogo di coloro che scrissero contro il *Furioso*, è negli *Scrittori d'Italia* del MAZZUCHELLI, *ad nomen.* Ma aggiungi: (Ortensio Lando), *La Sferza di scrittori antichi e moderni di M. Anonimo di Utopia*, ecc. Vinegia 1550. (Cfr. I SANESI, *Il cinquecentista O. Lando*, Pistoja 1893, pp. 164-5). Notevole il giudizio del Lando che nell'Ariosto è più spirito lirico che guerresco. Vero è che nella *Essortatione allo studio delle lettere*, che segue la *Sferza*, il Lando, contraddicendo, come suole, a sè stesso, giudica l'Ariosto non inferiore nè a Omero, nè a Virgilio.

(4) V: FOFFANO, *op. cit.*, pp. 158-62, e I. E. SPINGARN, *La critica lett. n. Rinascimento*, trad. Fusco, Bari Laterza 1905, pp. 109-20.

(5) V: V. VIVALDI, *La più grande polemica del Cinquecento*, Catanzaro 1895; F. FOFFANO, *Pro e contro il « Furioso »*, in *Ricerche letterarie*, Livorno Giusti 1897, e *op. cit.*, pp. 200-2; O. ZENATTI, *Fr. Patrizio, O. Ariosto e T. Tasso*, ecc. (per nozze), Verona, s. d.

Furioso, Firenze 1584). Molti si misero, o stavano, dalla parte del Pellegrino; altri molti dalla parte del Salviati, tra i quali il filosofo Francesco Patrizio. Orazio Ariosti (1555-1593), discendente del Poeta e amico del Tasso, al cui poema fece gli argomenti in ottava rima, si affaticò invano a mettere d'accordo i contendenti, dicendo che i poemi di que' due divini ingegni erano tanto diversi da non ammetter paragone. Intervenne il Tasso con la sua *Apologia* (Ferrara 1585), in cui è cavallerescamente esaltato l'Ariosto, « il quale, lasciando le vestige degli antichi scrittori e le regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate; è letto e riletto da tutte le età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue; piace a tutti, tutti il lodano; vive e ringiovanisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali... ».

Tutte queste beghe accademiche possono avere interesse per la storia delle idee retoriche, ma non ci dànno mai la piena ragion poetica del *Furioso*.

Il Seicento (se ne togli Galileo, acutissimo censore del Tasso ed esaltatore dell'Ariosto) preferì all'Ariosto il Tasso, padre, in certo qual modo, della decadenza. Paolo Beni, all'inizio del secolo XVII, pubblicò la *Comparazione di Omero, Virgilio e Torquato*, nella quale il Tasso è giudicato superiore a Omero, a Virgilio, all'Ariosto per dignità, bellezza di stile, unità di favola, per ogni perfezione poetica. Il Tasso fu l'idolo de' secentisti: dal Marino (v. il sonetto su la tomba di Torquato) allo Zappi (v. il sonetto sul *Parnaso* di Raffaello, dove Torquato è uguagliato a Omero e a Virgilio). Udeno Nisieli, o Benedetto Fioretti, fece uno smisurato catalogo di pretesi barbarismi e solecismi del *Furioso*. Lo stesso Redi, galilejano, prediligeva la *Gerusalemme*: paragonava l'Ariosto a un bellissimo e immenso palazzo non finito, e il Tasso a un palazzo di minor mole, ma di giusta simmetria, e corrispondente a gli ordini dell'architettura antica. Il Menzini (*Dell'arte poetica*, l. II) ebbe il bonsenso di rispondergli che i due poemi, belli di diversa bellezza, non sono comparabili: ma anche lui, come Orazio Ariosti, non fu ascoltato.

III.

Il Settecento, che s'iniziò con la reazione al secentismo e al barocco, preferì al Tasso, idolo de' secentisti, l'Ariosto. L'*Orlando*, credo specialmente pel suo spirito ironico e satirico, piacque al secolo beffardo e ragionatore assai più della *Gerusalemme*, delizia di poche anime *sensibili*, quali il Metastasio, il Rousseau, l'Alfieri.

Il Gravina già nel *Discorso sull'Endimione* (1692) avea detto di preferire a tutti i poeti italiani Dante e l'Ariosto, « il cui *Furioso* discopre a maraviglia nel finto la chiara e viva immagine del vero, e con felice emulazione rassomiglia e si appressa ad alcune delle virtù più rare e artifizii più ascosi dell' *Iliade* »; e ne fa alte lodi nella *Ragion poetica* (1708), ammirandone la *grazia nativa*, che fa « più piacere le sue negligenze che gli artificii altrui » (II, 16).

Antonio Conti, osservando nel *Trattato dei fantasmi poetici* (1): « Egli fra tutti i poeti moderni ha saputo meglio particolareggiare d'ogni altro, ed è certo che l'arte di accordare il verisimile col mirabile consiste nel particolareggiamento », mostra di comprendere che l'Ariosto è poeta lontanissimo dalla retorica, che poi prevalse in Italia, e « la cui prima regola (disse il De Sanctis) è l'orrore del particolare e la vaga generalità ».

Giuseppe Baretti, polemizzando col Voltaire a proposito di uno scritto del Cocchi nel numero VIII della *Frusta Letteraria*, scriveva che l'Ariosto « più d'ogni altro seppe la grande arte di dilettare i dotti e gl'ignoranti insieme », e che il suo poema « non dovrebbe essere letto che da quelli i quali hanno fatto qualche cosa di grande a pro della Patria, per premio e ricompensa loro » (2).

Saverio Bettinelli, nel *Risorgimento d'Italia* (p. II, cap. III), chiama l'Ariosto il *nostro Omero*, e dice dell'*Orlando*: « Se non vi piace chiamarlo poema epico, a me basta chiamarlo divino ».

Fra tutti gli storici generali della letteratura settecentisti (Crescimbeni, Fontanini, Quadrio, Tiraboschi), il più notevole per l'Ariosto è Giovanni Andrès, il quale osserva che, se l'Ariosto non rispetta le leggi del poema epico, « ciò potrà forse tòrre il posto all'*Orlando* tra gli epici poemi, ma non dovrà mai detrarre all'Ariosto la lode d'un eccellente e divino poeta »; che, se manca al Poema l'unità, non gli manca la coerenza della condotta; e, pur riprovando « una certa disuguaglianza » di stile, loda l' « *aria confidenziale*, che nasce dalla naturalezza e facilità dello stile » e che « mutuamente la produce, o almen l'agevola »; giudica l'Ariosto meno felice nella parte drammatica che nella pittorica (3).

Non mancano al Settecento commentatori parziali del poema (4): il Foscolo citava, a proposito dei *morti risuscitati* dell'Ariosto, che poi parvero una scoperta del Borgognoni, certe osservazioni manoscritte di Antonio Cocchi su l'*Orlando*, appartenenti alla Biblioteca Riccardiana di Firenze. Non mancano biografi ed elogisti, come G. M. Mazzuchelli, Giov. Andrea Barotti, Antonio Frizzi, Appiano Buonafede (*Ritratti poetici*), Giovanni De Soria, Gaetano Barbieri, Angelo Fabroni, non privo quest'ultimo di buone considerazioni: ma appartengono tutti alla storia dell'erudizione e dell'eloquenza accademica. Alessandro Zorzi confutò un viaggiatore inglese che preferiva all'Ariosto... il Metastasio (*Lettere III intorno a ciò che ha scritto Sherlock dello stato della poesia italiana dall'Ariosto a Shakespeare*, Ferrara 1779).

Sebbene Girolamo Baruffaldi, nelle sue *Osservazioni critiche* a propo-

---

(1) *Prose e poesie*, Venezia 1756, T. II.

(2) Anche nella *Scelta di lettere famigliari* (I, 18) il Baretti dimostra che, tolte alcune prolissità e alcuni lubrici episodii, non v'ha lettura più dilettevole alla fantasia dell'*Orlando Furioso*.

(3) *Dell'origine, progresso e stato attuale d'ogni letteratura*, Roma 1808, v. II, p. 126 e segg.

(4) Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca*, p. 107.

sito della polemica Orsi-Bouhours (Venezia 1710), ripetesse ancora una volta che non si può confrontare l'Ariosto col Tasso, come non si può confrontare Omero con Virgilio, là disputa oziosa della priorità de' nostri due epici continuò a infierire, tantochè G. C. Becelli la satireggiò in una commedia (*L'Ariostista e il Tassista*, Rovereto 1748); e P. A. Serassi, autore d'un *Ragionamento sopra la controversia del Tasso e dell'Ariosto* (Parma 1794), ne scrisse la storia nella sua *Vita di T. Tasso* (Roma 1785).

In una lettera famosa del 10 ottobre 1764 a Domenico Diodati, Pietro Metastasio fa un parallelo fra i due poeti, concludendo: « Se per ostentazione della sua potenza venisse al nostro buon padre Apollo il capriccio di far di me un gran poeta, e m'imponesse a tal fine di palesargli liberamente a qual de' due poeti io bramerei somigliante quello ch'ei promettesse dettarmi, molto certamente esiterei nella scelta; ma la mia forse soverchia natural propensione all'ordine, all'esattezza, al sistema sento che pure al fine m'inclinerebbe al *Goffredo* » (1). Il *regolarissimo* Gravina aveva consigliato al Metastasio giovinetto lo studio dell'Ariosto, « giudicando molto più atta a fecondar gl'ingegni la felice libertà di questo che la servile regolarità del suo rivale »; e l'infedele discepolo finì col preferire il Tasso..., proprio, se dobbiamo credergli, per la sua *regolarità!*

Il Tiraboschi (2) confuta l'opinione del Metastasio: dice che non si possono paragonare la *Gerusalemme*, poema eroico, e l'*Orlando*, poema romanzesco, sì gl'ingegni de' due poeti: quanto a lui, predilige l'Ariosto e per fecondità di fantasia e per vivacità di narrazione, pur riconoscendo che Torquato gli è superiore per eleganza di stile.

Francesco Venini, nella *Dissertazione su i principii dell'armonia musicale e poetica* (s. l. e s. a.), nota che « i giovani le donne e il vólgo preferiscono il Tasso all'Ariosto, perchè la regolarità, la nobiltà e l'uniforme eleganza son bellezze così manifeste, che sono facilmente osservate e sentite da tutti; laddove l'Ariosto, che coll'immensità della sua fantasia dipinge gli uomini sotto tutte le forme, osserva e descrive tutte le degradazioni (*sic*) della natura, varia continuamente di stile col variar dei soggetti, e in mezzo alle falsità e alle stravaganze delle favole romanzesche non mai s'allontana dalla verità dei caratteri, delle passioni, delle virtù e dei vizii dell'uomo; l'Ariosto, dico, è il poeta dei poeti, dei filosofi, degli uomini maturi e degli osservatori giudiziosi, il che vuol dire che egli è il poeta della migliore, ma non della maggiore parte degli uomini ».

Il Parini (*De' principii delle belle lettere*, p. I, cap. XIV) preferisce l'*Orlando* alla *Gerusalemme* per quella « natural facondia del dire » che « ottimamente si congiunge colla dignità e colla grandezza ».

---

(1) *Opere postume* di P. METASTASIO, ediz. d'Ayala, Vienna 1795, II, 22 e segg.; e v. a pp. 31-32 la nota del d'Ayala.

(2) *Storia d. letteratura italiana*, T. VII, p. III (Roma 1785), pp. 130-32.

Le più alte parole su l'Ariosto le dissero nel Settecento alcuni critici stranieri: per esempio, il Johnson (1), che accoppiava l'Ariosto e lo Shakespeare *nel predominio della poesia in opposizione alle regole*, e il Voltaire (2).

Il Voltaire, che dapprima, pur ammirando il *Furioso*, ci vedeva, sviato dal preconcetto retorico del *genere letterario*, il famoso *mostro* oraziano (*Saggio su la poesia epica*, 1727 e 1756, aspramente confutato dal Martinelli e dal Baretti), il 15 gennajo 1761 scriveva alla Marchesa Du Deffand esser l'Ariosto il *suo dio*: del qual mutamento si die' vanto il Bettinelli, che lo visitò nel 57. Nel 1760 il Casanova si maravigliò di trovare nel Voltaire un ammiratore entusiasta di messer Ludovico. Il Patriarca di Ferney gli recitò mirabilmente due passi dei canti XXXIV e XXXV, quelli del viaggio d'Astolfo nella luna e della sua conversazione con san Giovanni; e al Casanova, che gli prometteva d'informar l'Italia della sua maraviglia, promise d'informar l'Europa della riparazione che doveva *au plus grand génie qu'elle ait produit* (3). La riparazione all'Ariosto in faccia all'Europa il Voltaire la fece nel nuovo *Saggio su l'Epopea* (1771), che è inserito nel *Dizionario filosofico*. Ora l'Ariosto gli sembrava *sublime* insieme e *piacente*. « L'autore, sempre superiore alla sua materia, la tratta come scherzando. Dice senza sforzo le cose più sublimi, e spesso le termina con tratti di piacevolezza non mai ricercati nè fuori di luogo. Questo poema è insieme l'*Iliade*, l'*Odissea* e il *Don Chisciotte* ». In esso il lettore passa senza stupore dalle più commoventi storie alle più grottesche avventure, dalle più terribili descrizioni alle più voluttuose pitture, da queste alla più sana morale. Il Voltaire loda poi gli esordii, ignoti a' poemi antichi: esordii morali gai galanti, sempre varii; vestiboli bellissimi di palagi incantati. E toccando d'una traduzione francese del *Furioso*, continua: « Quel *molle et facetum* dell'Ariosto, quella urbanità, quella piacevolezza di buona lega sparsa per tutti i canti, non sono state rese e nè meno sentite dal traduttore, al quale nè anche passò per la mente il pensiero che l'Ariosto si rideva di tutte le proprie immaginazioni ». Giudizio notabilissimo, sul quale dovremo tornare.

IV.

La critica ariostesca dell'Ottocento fu iniziata da Francesco Torti, un cesarottiano di molto ingegno e di molto buon gusto, che all'*Orlando* dedicò il VII capitolo del suo *Prospetto del Parnaso italiano da Dante al Tasso* (Milano 1806). L'occhio del genio fece vedere all'Ariosto che il nuovo genere (il poema romanzesco, da lui portato « al più alto grado di per-

(1) Cit. da G. B. Corniani, *I secoli d. letteratura italiana*, Torino, Pomba 1855, II, 208.

(2) G. Carducci, *L'Ariosto e il Voltaire*, in *Opere*, X, 131 e segg.; L. Donati, *L'Ariosto e il Tasso giudicati dal Voltaire*, Halle 1889; G. Natali, *Idee, costumi, uomini del Settecento*, Torino Sten 1916, pp. 180-82.

(3) J. Casanova, *Mémoires*, T. IV, cap. IX.

fezione ») non gli permetteva di assoggettarsi alle regole ordinarie dell'arte; che un poema « che doveva presentare il quadro dell'entusiasmo, dell'impetuosità, della follìa cavalleresca », doveva essere « vivo, disordinato e bizzarro », come il carattere degli eroi di cui celebrava le imprese. « Il talento dell'intreccio e della combinazione è portentoso nell'Ariosto. Il suo genio fecondo e creatore, quasi librato al di sopra dell'universo, sembra presiedere a tutti i moti come a tutte le passioni degli uomini; e nella sua vasta immaginazione animando e abbracciando un immenso circolo di cose, egli guida, per così dire, la natura per mano ». Ma l'Ariosto interessa non solo per l'arte di preparare e sviluppare un intreccio, ma anche, e più, « per la scelta delle passioni che muovono il cuore, e prestano i materiali all'intreccio medesimo »: egli « ha conosciuto il primo la natura e le variazioni di questo nuovo patetico interessante ». « Vago, semplice, pittoresco, energico, grazioso », lo stile dell'Ariosto « prende tutte le forme e tutti gli aspetti della natura che dipinge: la sua stessa apparente negligenza è un tratto di più che lo ravvicina al suo grande originale ».

Francesco Lomonaco aveva disegnato un profilo dell'Ariosto nelle sue *Vite degli eccellenti italiani* (1802); Girolamo Baruffaldi juniore diede la più ampia biografia del Poeta (1807) (1).

Tra gli storici letterarii de' primi anni dell'Ottocento (tra i quali nominerò soltanto il Corniani) eccelle P. L. Ginguené, che dedica all'Ariosto tre lunghi capitoli della sua storia (2): la più ampia trattazione della vita e delle opere dell'Ariosto che si abbia in una storia generale. Quanto al Poema, il Ginguené, non interamente libero da pregiudizii retorici, cerca di risolvere la questione del *genere*, legittimando l'esistenza del poema romanzesco, che è rispetto alla poesia epica in generale quel che la tragicommedia rispetto alla poesia drammatica. E bisogna studiare, dice, il poema dell'Ariosto in relazione allo svolgimento dell'epopea romanzesca. Allora, « on voit qu'il fut loin d'être l'inventeur de ce genre où il excelle; que la route lui était tracée; que le fonds de la plus part de ses fables était trouvée; que les formes mêmes qui paraîtraient les plus lui appartenir, etaient employées avant lui, mais que *tout cela existait en quelque sorte sans vivre, et que le génie de l'Arioste fut pour cette masse encore inerte le souffle créateur ou le flambeau de Prométhée* ». È, anticipata d'un secolo, l'osservazione fatta dal Cesareo al Rajna. Il Ginguené fa un'analisi minutissima del *Furioso*, studiandone non solo la triplice immensa azione, ma e gli episodii minori patetici e grotteschi, le allegorie, i caratteri dei personaggi, le descrizioni, le comparazioni, i proemii. Polemizza, un po' in ritardo, col Voltaire; e a confutazion di coloro che biasimano nell'*Orlando* la mancanza di unità, dice che bi-

(1) Non mi è stato possibile trovare le *Riflessioni sul Furioso* di A. RUBBI (Parigi, 1818); nè il *Parallelo fra il Tasso e l'Ariosto*, che qualcuno attribuisce all'improvvisatore veneziano G. B. ARMANNI (1768-1815).

(2) *Histoire littéraire d'Italie*, Milano 1820, IV, 315-476.

sogna prendere come principio e fondo del poema l'impresa di Carlo Magno contro i Saraceni, come centro la pazzia di Orlando, come fine le nozze di Ruggero con Bradamante. Essendo Ruggero il vero eroe dell'Ariosto e non Orlando, l'azione del poema doveva finire col matrimonio di quel famoso antenato della casa d'Este: il che spiega l'intendimento segreto dell'autore.

Pur lodando l'analisi arguta e vivace del Ginguené, Sismondo De Sismondi (*De la littérature du midi de l'Europe*, 1813-29) non accettava questa opinione: « questi nobili monumenti dello spirito umano (diceva) s'impiccioliscono a' nostri occhi, allorchè più non ci si vede che un'ingegnosa adulazione ». Il Sismondi, del resto, fa, come suole, acutissime osservazioni, che forse non sfuggirono al De Sanctis, come quella, già fatta dall'Andrès, « che il talento drammatico dell'Ariosto non pareggia il suo talento pittorico, e ch'egli ha molto più l'arte d'inventare avvenimenti che caratteri » (1).

La critica di G. M. Cardella è un misto di vecchio e di nuovo: enumera i pregi dell'Ariosto (feconda immaginazione, evidenza di narrazione, eleganza di stile); lo scagiona de' difetti (mancanza di unità, mancanza di protagonista, disuguaglianza di stile), che sono poi i caratteri dell'epopea romanzesca; e solo gli rimprovera d'aver talvolta violato le leggi del buon costume; lo chiama *poeta della verità e della natura*, e lo pone a fianco di Omero (2). Anche Francesco Salfi avvicina l'Ariosto ad Omero (3): ma egli non fa che compendiare il Ginguené.

Il Foscolo, nel V dei discorsi *Su la lingua italiana*, loda specialmente la *divinità dello stile* dell'Ariosto; ma, anticipando, con nostra grande maraviglia, il giudizio del Rajna, gli reputa superiore il Bojardo per fantasia creatrice. Pagine mirabili dedica al *Furioso* nel saggio *Su i poemi narrativi e romanzeschi*, sebbene non colga mai in pieno l'arte del nostro poeta. Alcuni felicissimi giudizii particolari non vanno dimenticati: per esempio, dopo aver parlato delle *molte fonti*, di cui l'Ariosto si vale *come conquistatore*, paragona l'*Orlando* alla Basilica di S. Marco, che i Veneziani fabbricarono a colonne di tutti gli ordini, con marmi di tutti i colori, con frammenti di templi greci e di palazzi bisantini, e conclude: « Da siffatta composizione uscì un poema, il quale non può chiamarsi nè classico nè gotico, ma che certamente è perfetto nel genere suo; e quantunque frequenti vi siano le imitazioni, pure si mostra originale a chi guarda al tutto ». E qui il Rajna non sta più col Foscolo (4).

Antonio Panizzi, nella vita dell'Ariosto premessa all'edizione di Londra dell'*Orlando* (1834), tornava all'idea del Ginguené, cercando di dimostrare

(1) *Storia d. letter. italiana*, Genova 1830, II, 30, 35-36.

(2) *Compendio d. storia d. bella letteratura*, Milano Silvestri 1827, II, 148 e segg.

(3) *Manuale d. storia d. letteratura italiana*, Milano Silvestri 1834, I, 190.

(4) *Opere*, IV, 230, e X, 185. — Nello *Zibaldone* del LEOPARDI ricorre spesso il nome dell'Ariosto, ma non vi si trova osservazione notevole, se non forse l'avvicinamento del nostro poeta a Ovidio per *immaginazione feconda* (I, 259). Altrove (VII 299), col preconcetto che « il poema epico è contro la natura della poesia », e che « i lavori di poesia

che tutte le storie minori del poema dipendono dalla narrazione principale degli amori di Ruggero e Bradamante.

La critica romantica straniera cominciò a mettere in rilievo il significato dell'Ariosto nella storia.

G. W. F. Hegel (1770-1831), nella sua *Estetica*, studiò le fasi successive della dissoluzione del mondo cavalleresco nell'Ariosto e nel Cervantes. Lo spirito moderno, egli dice, volge necessariamente in burla quanto v'ha d'arbitrario nelle avventure medievali, di fantastico e d'esagerato nella cavalleria, di falso nell'individualismo de' cavalieri. Ciò che soprattutto diletta nell'Ariosto, è la maniera con cui gli avvenimenti, i personaggi e le loro imprese s'incrociano e s'intrecciano, quel labirinto di racconti ove si succedono in un mobile quadro una folla di situazioni fantastiche e bizzarre. È una burla, una follia perpetua, che gli eroi debbono prendere sul serio. L'amore cade dalle pure regioni dell'amore divino di Dante e dalla tenerezza ideale del Petrarca nella sensualità e nell'oscenità; l'eroismo e la bravura sono spinti a una tale esagerazione, che, invece d'eccitare lo sbalordimento, fanno ridere del carattere favoloso delle imprese cavalleresche. Ma, non ostante la maniera bizzarra con cui le situazioni sono condotte, con cui le contese e i conflitti sono messi in iscena, cominciano, sono interrotti e ripresi, poi lasciati di nuovo e infine inattesamente sciolti, con tutta la sua maniera comica di trattare la cavalleria, l'Ariosto sa far tuttavia risaltare ciò che essa ha di nobile, i sentimenti generosi, l'amore, l'onore, la bravura, nello stesso modo che egli eccelle nel dipingere qualità di tutt'altro genere, l'astuzia, la scaltrezza, la presenza di spirito, e va' dicendo. Da ultimo lo Hegel ammira la grazia e lo spirito nativo originale, col quale l'Ariosto lascia celatamente che il fantastico si distrugga piacevolmente da sè per mezzo d'inverosimiglianze buffonesche (1).

Il grande storico americano W. H. Prescott dedicò nel 1831 due saggi alla nostra letteratura, *Poesia e romanzi degl'Italiani* e *Poesia narrativa degl'Italiani*, i quali contengono pagine notevoli sul nostro poeta (2). « Si direbbe (dice tra l'altro nel secondo saggio) che la naturale perspicacia del suo bongusto gli faccia scoprire nelle *magnanime menzogne* della favola

---

vogliono per natura essere corti », come furono le poesie primitive, il L. dice: « Il *Furioso* è una successione d'argomenti diversi, e quasi di diverse poesie; non è fatto sopra un piano concepito e coordinato in principio; il poeta si sentiva libero di terminare quando voleva », ecc.

(1) HEGEL, *Esthétique*, trad. BÉNARD, Paris 1875, I, 274, e II, 404. — Insignificanti le pagine dedicate all'Ariosto da J. BURCKHARDT (1859) (*La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. VALBUSA, ediz. Zippel, Firenze Sansoni 1911, II, 56-58), il quale avrebbe preteso dal nostro poeta « una di quelle grandi sintesi mondiali, che s'incontrano nella *Divina Commedia* e nel *Faust* ». Gli si poteva rispondere, come il De Sanctis rispose al Cantù, che, ove avesse mirato più addentro, « avrebbe veduto che il poema ariostesco, così com'è, è altamente nazionale e umano, rappresentando colla sapienza inconsapevole del genio ciò che allora v'era di più intimo e di più nascosto nella coscienza dell'Italia e dell'umanità ».

(2) *Essais de biographie et critique*, Paris, 1863-64, v. I, p. 113 e segg., p. 194 e segg.

romanzesca una sorgente abbondànte di grandezza e di bellezza: nello stesso tempo il carattere anticavalleresco della sua età e più ancora l'umore giocondo della sua nazione lo porta a ridere di queste stravaganze. Di qui nasce quella mescolanza delicata di serio e di comico che dà al suo stile una dilettosa varietà... ».

Edgar Quinet (*Les révolutions d'Italie*, 1848-52) vide nell'Ariosto quello spirito borghese che col Boccaccio aveva colpito la Chiesa, e con lui mirò ad abbattere l'ideale dell'Impero, sebbene agl' ideali distrutti l'Ariosto non sapesse contrapporre che l'unico ideale dell'arte pura. Il giudizio del Quinet collima, come vedremo, con quello del De Sanctis, quantunque egli esageri l'importanza politica del *Furioso*, vedendo effigiato il Cinquecento nella cavalleria ritratta dall'Ariosto (forse indóttovi dal fatto che « la cavalleria, come il Cinquecento, dice il Massarani, quella per immaturità, questo per maturità soverchia, erano società scomposte »), mentre coglie assai bene « quel senso di libertà dello spirito che domina in tutto il poema, quella serenità che è propria di chi si sente veramente in una sfera superiore... » (1).

In Italia nessuno raggiunse l'altezza del Gioberti, che dell'Ariosto parlò a lungo in varii luoghi, massime in quel mirabile abbozzo di storia letteraria che è contenuto nel *Primato* (1843) (2). Dante, dice il Gioberti, è il vate della metafisica, epperò il padre spirituale del Bonarroti e del Vico, l'Ariosto è il poeta della fisica, epperò il padre spirituale di Galileo. Il difetto di serietà e l'elemento aristofaneo distingue soprattutto l'Ariosto dal padre della nostra epica. Al Ginguené, il quale crede che il vero protagonista del *Furioso* sia Ruggero, e che il fine del poema siano gli sponsali da cui deve uscire la casa d'Este, risponde che questo sembra l'intento essoterico del gran poeta; ma che in realtà il *Furioso* non ha oggetto a cui tenda, nè quindi unità epica, salvo quella che risulta dal concetto cavalleresco; e questa mancanza di teleologia, non che nuocere esteticamente al poema, contrassegna il suo pregio speciale. Che cosa è il *Furioso*? « È ad un tempo la poesia e la satira del medio evo, e tiene un luogo mezzano fra il romanzo del Cervantes e l'epopea del Tasso » (3). Per questo rispetto l'*Orlando* pare al Gioberti un poema assai più moderno della *Gerusalemme*, benchè l'abbia preceduta di una generazione; e non si

(1) Cfr. C. PELLEGRINI, *E. Quinet e l'Italia*, Pisa 1919, pp. 52-53. Ma erra il Pellegrini dicendo che il Quinet fu seguito dal Canello *attraverso il Carducci* (mentre il Carducci, come vedremo, confutò il Q.); e ha torto di dimenticare TULLO MASSARANI, che primo espose le idee del Quinet (*Gli studii italiani in Francia*, in *Studii di letteratura e d'arte*, Firenze Le Monnier 1910, pp. 217-21).

(2) Vedi le idee del Gioberti ampiamente esposte da C. SGROI, *L'estetica e la critica letter. di V. G.*, Firenze Vallecchi, pp. 148-54.

(3) *Del primato morale e civile degl'Italiani*, Losanna 1845-6, III, 222. Cfr. *Protologia*, Torino 1857, v. I, p. 104: «.... è uno di quegli autori che più si gustano quanto più si leggono. Che il gusto grossolano dei dì nostri, bisognoso per esser solleticato delle spezie e degli agrumi, non senta l'Ariosto, vedilo da ciò, che niuno dei suoi chiosatori ha saputo scorgere che l'*Orlando* è un poema satirico ». Qui esagera.

maraviglia che i fautori della stupidissima arte cavalleresca dessero maggiore autorità ai testi del Tasso che a quelli del suo predecessore, poichè il primo tratta seriamente quelle materie che sono di ludibrio al secondo.

Altri due nostri filosofi, Terenzio Mamiani e Giuseppe Ferrari, scrissero cose notevoli su l'*Orlando*. Il primo, in una prefazione a una *Scelta dei poeti dell'età media* (1848), paragona il nostro poeta con Dante, aggiungendo: « Senonchè l'Ariosto significò la commedia umana quale la veggiamo rappresentarsi nel mondo, laddove Dante fece primo subbietto suo il soprammondano, e in esso figurò e simboleggiò le cose terrene ». Nessuna narrazione di fatti umani può riuscire più vasta immaginosa multiforme dell'*Orlando*. « Quivi sono dipinte la vita privata e la pubblica, le corti e le capanne, i castelli e i romitaggi; quivi s'intrecciano gradevolmente la cronica, la novella e la storia, e ciò che il dramma ha di patetico, l'epopeja di maestoso, il romanzo di fantastico. Nel *Furioso* l'immaginazione par sottomettere a sè ogni cosa, e, come avviene singolarmente appresso di Omero, l'arte vi giace nascosta, e, a volte, piglia l'aspetto della negligenza e della sregolatezza; e similmente la persona e il carattere del Poeta rimanvi occulto e ignorato, salvo che un poco il rivelano le narrazioni e descrizioni non sempre caste, e quel leggier sorriso e quella blanda ironia che per tutto il poema si sparge e vince in grazia e in dissimulazione il cantor del *Morgante* » (1).

Giuseppe Ferrari, in un'opera pubblicata in francese nel 1858, con titolo uguale a quello del Quinet, e più tardi ampliata in italiano, vede nel poema dell'Ariosto riflessa l'immagine del secolo di Leon X, che si burla della Chiesa e di Lutero insieme. La poesia ariostesca deride e ammira nel tempo stesso il medio evo. L'Ariosto è il fratello spirituale del Machiavelli, che è un *Ariosto in azione*. « Tutte le scene dell'Ariosto si svolgono coi contorni e con l'evidenza lucida dell'arte italiana: nulla di vaporoso, d'indeciso, nessuna nube, nessuna incertezza in quell'atmosfera inalterabilmente serena; e mentre gli occhi restano abbagliati come se fossimo librati nell'aria su l'Ippogrifo, l'immaginazione del Poeta fa danzare su l'assurdo le leggende, le religioni, gli uomini, i *popoli*, tutta l'umanità. Le apparizioni incantevoli che infliggevano a sant'Antonio i tormenti della carne, non si sono mai presentate all'immaginazione dei fedeli più vuote di realtà che non siano l'onore, l'amore, la cavalleria, il Papa, l'Imperatore, i Saraceni e i demonii nell'*Orlando Furioso*, dove i due gran termini della contraddizione italiana, voglio dir la rivoluzione di Roma e il regno de' Longobardi, perduti in mezzo a una miriade di quadri mobili, trovansi rappresentati dal cavalier Giocondo e dal re Astolfo addormentati in una locanda spagnuola, sul letto di una serva che fraternamente si godono per consolarsi dell'infedeltà delle loro legittime consorti sorprese in flagrante delitto d'adulterio, dall'uno a Roma, dall'altro a Pavia ». « Che avrebbero potuto ridirvi Martin Lutero e il buon Melantone? ».

---

(1) *Prose letterarie*, Firenze Barbera 1867, pp. 45-47.

L'Italia « si burla del medio evo come di Lutero », e « sorpassa quest'ultimo colle misteriose previsioni di un'ironia che abbraccia con indulgenza tutta l'umanità » (1).

Di quel « mago bizzarro e sublime che noi veneriamo sotto il nome di messer Ludovico », dice qualche cosa degna di nota Felice Romani, che fu ingegnoso nella critica oltrechè sommo nell'arte melodrammatica, in uno scritto su i *Romanzi*, per concludere che l'Ariosto « è l'astro del Romanzo, che oscurò tutti i suoi predecessori, che rese vana ogni fidanza de' suoi contemporanei di poterlo emulare » (2).

Degli scrittori di storia letteraria e di critica di poco anteriori o contemporanei al De Sanctis, Paolo Emiliani Giudici (*Storia delle belle lettere in Italia*, 1845) vede la grandezza dell'*Orlando* soprattutto nelle parti esteriori, lingua stile verso; G. B. Cereseto (*Dell'epopea in Italia*, 1853) fa qualche buona osservazione specialmente su i caratteri dei personaggi e su l'unità del *Furioso*, paragonata alla *segreta e difficile*, ma *sempre mirabile* unità della natura (3); Cesare Cantù (*Storia della letteratura italiana*, 1865), pur giudicando l'Ariosto « uno dei più belli ingegni non d'Italia solo, ma del mondo », gli nega l'immaginazione, perchè i poeti precedenti avevano ordite le favole ch'egli tessè, lamenta che le sue invenzioni fantastiche non sono riscontrate dalla ragione, soprattutto ne riprova le moralità triviali, quando non sono ribalde, l'incomparabile istinto poetico diretto al solo fine dell'adulazione di gente immeritevole, e ne salva, bontà sua, soltanto lo stile (critica astiosa, tutta fondata su errori di estetica e su preconcetti extraestetici, che gli meritò una solenne lezione del De Sanctis); Luigi Settembrini (*Lezioni di letteratura*, 1868-70) ci racconta le impressioni da lui provate da giovane e da vecchio leggendo l'*Orlando*, e in qualche particolare s'incontra col De Sanctis, come in ciò che dice della serietà del riso ariostesco, « unica sapienza del tempo e unica luce che illeggiadriva l'arte »; Vito Fornari (*L'arte del dire*, 1872, libro IV, lezione XXIV) ci dà un'ingegnosa interpretazione del *Furioso*, che sarebbe il poema d'una universal follia, che si *specchia e diviene più chiara* nella pazzia d'Orlando (4).

V.

La critica ariostesca dell'Ottocento culmina in Francesco De Sanctis (5), che del nostro poeta si occupò nelle lezioni su l'*Orlando* fatte a Napoli

(1) *Storia d. rivoluzioni d'Italia*. Milano Treves 1872, III, 408-12.

(2) *Critica letteraria*, articoli raccolti da EMILIA BRANCA, Torino Loescher 1883: I, 222, e II, 419.

(3) Osservazione ben rilevata da GIACINTO FONTANA (*L'epopea e la filosofia d. storia* Mantova 1878, p. 436.), che dedica al *Furioso* tutto il cap. XIII di quest'opera.

(4) Non ho potuto vedere il *Saggio su l'Ariosto* di SAV. BALDACCHINI (*Prose*, Napoli 1873).

(5) Per le derivazioni del De Sanctis da critici precedenti circa l'Ariosto, cfr. M. CERINI, *F. De S. e alcuni critici che lo precedettero*, Napoli Pierro 1920, pp. 37-50.

nel 1848 (1) e a Zurigo nel 58, nel saggio su la *Storia* del Cantù e nel capitolo XIII della sua *Storia*.

Il De Sanctis considerava *l'Orlando* come pura opera d'arte. Nelle prime lezioni diceva: « L'Ariosto ha realizzata la forma poetica nella sua eccellenza: ha raggiunto quella che potrebbe chiamarsi utopia estetica: la compiuta medesimezza della forma con l'idea »; e studiava l'*Orlando* in relazione con tutta la poesia cavalleresca anteriore e posteriore, segnando l'*Orlando* il culmine dello svolgimento. Nella *Storia*, dopo essersi sbrigato alla lesta dei carmi latini e delle rime, che a torto (2) giudica tutte petrarchesche (« i suoi amori in italiano sono platonici, alla petrarchesca ») e delle commedie (« ricostruzione, non creazione »); dopo aver indugiato alquanto su le satire, nelle quali Ludovico « crea un carattere comico de' più interessanti, perchè non è solo il suo ritratto, ma del borghese e letterato italiano a quel tempo, nel suo aspetto men reo »; viene a considerare l'*Orlando* in sè e per sè, indipendentemente dallo svolgimento dell'epica romanzesca, come « l'epopea del Rinascimento, il tempio consacrato alla sola divinità riverita ancora in Italia: l'Arte ». Quale fu il fine dell'Ariosto? Non altro che rappresentare e dipingere il mondo cavalleresco. « L'unità è dunque non questa o quella azione, non questo o quel personaggio, ma è tutto esso mondo nel suo spirito e nel suo sviluppo nel tal luogo e nel tal tempo ». Così è spiegato quel disordine nel quale è l'ordine del poema, come nella varietà è l'unità. Il « maraviglioso del genio ariostesco » è nel « rappresentare un mondo così straordinario con semplicità e naturalezza », con « quella perfetta obbiettività e perspicuità, che è stata detta chiarezza omerica ». « L'arte italiana in questa semplicità e chiarezza ariostesca trova la sua perfezione, ed è per queste due qualità che l'Ariosto è il principe degli artisti italiani, dico *artisti* e non poeti ». « Questa sublime semplicità nella piena chiarezza della visione è ciò che il Galilei chiamava a ragione la divinità dell'Ariosto ». « Così è venuto fuori quasi di un getto, quasi per generazione spontanea, questo mondo cavalleresco, sorriso dalle grazie, di una freschezza eterna, tolto alle ombre e a' vapori e a' misteri del medio evo e illuminato sotto il cielo italiano di una luce allegra e soave. Niente è uscito dalla fantasia moderna che sia comparabile a questo limpido mondo omerico. Il Risorgimento realizzava il suo sogno; la nuova letteratura avea trovato il suo mondo ». Senonchè....

Interrompo l'esposizione del pensiero del De Sanctis per notare che s'accordavano o s'accordano con lui nel giudicare l'Ariosto un puro artista

(1) Circa queste lezioni (pubblicate da B. CROCE in *Scritti varii inediti o rari* di F. DE SANCTIS, Napoli Morano 1898, vol. I, *La poesia cavalleresca*) v. *La giovinezza di F. De Sanctis* frammento autobiografico, Napoli Morano 1905, pp. 325–27.

(2) L'esattezza ne' particolari non è, com'è noto, il più gran pregio della *Storia* d De Sanctis. In questo stesso capitolo il De S. fa morire il Bojardo *qualche anno dopo* a calata di Carlo VIII; ripete che il Bembo *esortò l'Ariosto a scrivere il poema in latino;* dice che nell'*Orlando* l'Ariosto cansò l'imitazione classica, ecc.

Vittorio Imbriani, che nello scritto *Del valore dell'arte forestiera per gl'Italiani* (1863) (1), sostenendo che propria della nostra letteratura è la tendenza alla perfezione artistica, cita in prova, col Petrarca col Boccaccio con l'Alfieri col Manzoni, l'Ariosto che rappresenta l'apogeo dell'epopea cavalleresca; Bernardino Zendrini, che nella *Commemorazione di L. Ariosto* fatta a Ferrara nel 1866 rifiuta le interpretazioni del Gioberti e del Quinet, ma « difende a spada tratta l'onestà del poema, quella intrinseca onestà ch'è propria d'ogni perfetta opera d'arte, nudrita di sentimenti religiosi, di gentili immagini e di eletti pensieri, e, in poche ma robuste pennellate, ci dà una giusta idea delle nitide bellezze ariostesche » (2); il Massarani, che giovine aveva confutato il Quinet, e vecchio, nell'ultima opera sua, dichiarava ancora di non saper acconciarsi « ad attribuire col Quinet recondite significanze a ciò che semplicemente gli par essere una bella opera d'arte, la più bella, la più serena, la più superba opera d'arte del Cinquecento » (3); il Rajna (*Le fonti dell'Orlando Furioso*, 1876); il Carducci e il Monnier, dei quali or ora dirò; Adolfo Gaspary (1888), che impicciolisce miseramente il nostro poeta (« forse nessun altro poeta possiede tanta magia di stile quanta l'Ariosto »; ma con lui « la poesia si è separata da gl'intenti serii della vita reale, e non è altro che un passatempo e un divertimento della buona società ») (4); Francesco Flamini (*Il Cinquecento*); il Cesareo e il Croce, dei quali dirò più oltre. Ma nessuno intuì il profondo significato del riso ariostesco, come lo intuì (lo dirò poi) il De Sanctis. Si veda, per esempio, il Carducci.

Il grande maestro si occupò più volte dell'Ariosto: nel libro giovanile su la gioventù del Poeta e la poesia latina a Ferrara, nei discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1868-71), nel saggio su *L'Ariosto e il Voltaire*, nel saggio su *L'Orlando Furioso* preposto all'edizione Treves del 1880.

Esponendo le idee del Voltaire, per il quale, come sappiamo, l'Ariosto « si rideva di tutte le sue immaginazioni », esce fuori a dire: « Cotesto potè parere al genio negativo dell'autore della *Pulcella*, ma non è vero. Il curioso è che la scuola cattolica e romantica ripetè e rispecchiò intorno al gran Poeta il giudizio interessato del patriarca dei filosofi. Il difetto di *finalità epica* nel *Furioso* e gl'intendimenti di *parodia* dell'Ariosto, che ai nostri padri parvero rivelazioni nel *Primato* di V. Gioberti, gli aveva trovati e accennati nel 1727 e nel 1771 il Voltaire » (5). Nota poi che il Voltaire scambia per *correnti* le *venature* di comico che sono nel *Furioso*, e che non mancano nell'*Innamorato*, nella *Iliade*, nella *Odissea*. Nel sag-

---

(1) In *Studii letterarii e bizzarrie satiriche*, Bari Laterza 1907.

(2) T. Massarani, *B. Zendrini*, in *Saggi critici*, Firenze Succ. Le Monnier 1909, p. 31.

(3) *Storia e fisiologia dell'arte di ridere*, Firenze Succ. Le Monnier 1910, II, 192.

(4) *Storia d. lett. ital.*, v. II, p. II, trad. da V. Rossi, Torino Loescher 1901, pp. 70-99.

(5) *L'Ariosto e il Voltaire*, in *Opere*, X, 146. In verità il Gioberti non parla mai di *parodia*.

gio su l'*Orlando* (1) il Carducci contrappone alle ricerche del Rajna su le fonti del Poema le osservazioni, già da me riferite, del Foscolo; dice che l'Ariosto « ha, come tutti i poeti della famiglia greco-latina, un senso dell'ordine e della proporzione, un senso della finalità artistica, mirabilmente serio e *ragionativo* » (giudizio assai discutibile), e in prova traduce le pagine del Panizzi su l'unità del Poema; chiama « volate di fantasia storica » le interpretazioni del Quinet, e giudica inficiata da « dottrinali preoccupazioni » l'idea del Gioberti, che nell'ironia ariostesca scoprì « la satira della cavalleria e del medio evo ».

Ora, su quest'ultimo punto, come dissi altra volta (2), mi par che si debba dissentire dal gran maestro della Terza Italia, e andar d'accordo proprio col Voltaire, o con la scuola cattolica e romantica. Che cosa c'entra poi il cattolicismo? Al quale converrebbe assai più un Ariosto *puro e spensierato artista,* che un Ariosto *ardito e poco ortodosso poeta satirico.* C'entra bensì la mirabile intuizione critica del Gioberti, di cui ho riferito sopra le parole. In quelle che sono veramente *venature* comiche dei poemi menzionati dal Carducci, non c'è l'intento umoristico, innegabile invece nell'invenzione centrale dell'Ariosto: la gran tragicommedia della pazzia di Orlando, che occupa anche materialmente il centro del Poema, il ventitreesimo dei XLVI canti, e del conseguente viaggio dello sventato Astolfo nel mondo della Luna, vera parodia del viaggio dantesco.

Anche il Monnier dice che l'opinione del Voltaire, che nell'Ariosto trova Omero insieme e Cervantes, dev'essere definitivamente abbandonata: perchè il Cervantes è un satirico e un moralista, l'Ariosto un puro artista, che non si propone alcun fine (3). Ma non è un moralista l'Ariosto delli esordii? E come negare l'elemento satirico dell'*Orlando?* poteva mutar natura l'autore delle satire e delle commedie? È uno spensierato artista chi mostrò di avere, come in altra pagina confessa, contradicendosi, il Monnier, *entendu la forte voix de Luther?* (4).

E torno al De Sanctis. Il quale, nel citato capitolo XIII della sua *Storia*, dopo avere per una ventina di pagine ragionato dell'arte pura, della obbiettività ariostesca, con una di quelle sue geniali, forse apparenti, contradizioni, che fanno trovar *tutto* ne' suoi giudizii, viene a dire che « al di sotto di quella bella esteriorità ci è Momo, ci è lo spirito di Giovanni Boccaccio »; che, « di sotto a quella *obbiettività* omerica si sviluppa di un tratto sotto forma d'ironia l'elemento *subbiettivo* e negativo », un riso *non intenzionale,* ma *serio* e *profondo*, « il riso precursore della scienza »; che, leggendo il *Furioso*, « tu sei a un tempo fanciullo e uomo; e, come fanciullo, senti il bisogno d'esercitare la tua immaginazione, e formi soldati e castelli, e ci fantastichi intorno; ma ecco sopraggiungere l'uomo

(1) In *Opere*, XV.
(2) *Op. cit.*, pp. 181-2.
(3) M. MONNIER, *La renaissance de Dante à Luther*, Paris 1884, p. 422.
(4) Ivi, p. 420.

che ti fa un ghigno, e quel ghigno vuol dire: — Sono soldati e castelli di carta — »; che nel *Furioso* sono contemperati l'*ideale* di Raffaello. e il *grossolano* del Berni; che quella dell'Ariosto « è una concezione umoristica profondata e seppellita sotto la serietà di un'alta ispirazione artistica »; e conclude solennemente essere l'*Orlando* « per la sua eccellenza artistica il lavoro più finito dell'immaginazione italiana, e per il profondo significato della sua ironia una colonna luminosa nella storia dello spirito umano ». E nel saggio su la *Storia* del Cantù l'*Orlando* è definito « profonda creazione umoristica, nella quale si dissolve il medio evo e si genera il mondo moderno ». (1) Così il puro *artista* è anche grande *poeta*.

Come si vede, nella critica del De Sanctis confluiscono e si confondono in una sintesi geniale le idee critiche del Torti, del Foscolo, del Sismondi, del Gioberti, del Quinet, del Settembrini.

Dopo il De Sanctis, fecero progressi gli *studii ariosteschi*, non già la critica ariostesca, quella che dovrebbe mirare a cogliere in pieno l'arte del poeta. Anche i saggi del Carducci, che ho esaminati, ci lasciano insoddisfatti.

Il buon Giacinto Casella, nel discorso preliminare alla sua edizione del *Furioso*, fece alcune belle osservazioni particolari su la poesia dell'Ariosto, ma volle soprattutto, in verità alquanto in ritardo, rispondere a coloro, specialmente al Cantù, che lo giudicarono cortigiano, incurante dell'italiano servaggio; e raccolse a tal uopo tutti i luoghi del Poema in cui l'animo di Ludovico si mostra più italiano (2).

Pio Rajna pubblicò nel 1876 la sua opera monumentale su *Le fonti dell'Orlando Furioso*, nella quale decompone, con un « insigne sforzo di chimica letteraria », tutto il Poema, ricercando e rivelando tutte quelle parti di esso che il Poeta tolse da' suoi predecessori o dai classici latini, per concludere che il « soverchio ravvicinamento all'antichità classica » impedisce al *Furioso* di toccare la cima della poesia romanzesca (merito che spetta invece all'*Innamorato*); e che, se Ludovico « avesse inventato da sè il moltissimo che ebbe da altri, alla corona della sua gloria si aggiungerebbe più che una foglia d'alloro ». Molti fecero plauso a queste conclusioni: per esempio, Francesco D'Ovidio in uno de' suoi saggi critici, riprodotto dal Morandi nella citata antologia.

Non se ne contentò, come abbiamo visto, il Carducci. Non se ne contentò Pasquale Villari, che in una nota del suo *Machiavelli* (1878-81), pur lodando il Rajna, lo confuta dove questi dice che con l'Ariosto sarebbe venuto a termine « quel periodo fortunato quando il classicismo serviva a promuovere l'originalità », il periodo del Bojardo. « A noi veramente (risponde il Villari) sembra invece che nell'Ariosto appunto si veda come lo studio dei classici potè promuovere quella originalità poetica, che in

(1) *Saggi critici*, Milano Treves 1914, I, 286.

(2) G. CASELLA, *Il patriottismo dell'Ariosto*, nell'*Antologia della nostra critica letteraria moderna* di Luigi Morandi.

lui certamente più che in ogni altro si trova. Nell'Ariosto non c'è decadenza, ma invece il più splendido fiore dell'arte e del poema cavalleresco, che solo dopo di lui comincia a decadere » (1). Ma più in là andava un ingegnoso, oggi dimenticato, filosofo della retorica, Francesco Dini: « Il Rajna nel suo volume valorosamente analitico risolve in così piccole particelle l'*Orlando Furioso*, lo sbriciola tanto minutamente, che i criterii che vi applica, le illazioni che ne tira, i raffronti a cui lo obbliga, rispondono con perfetta giustezza alle intenzioni sue, ma repugnano decisamente alla intenzione dell'artista, ossia dell'Ariosto, che non fabbricò già un mazzo di fiori e di erbe diverse, legate in fascio, ma da un sol albero fece sbocciar rami, frondi e fiori, con la poderosa fecondità del suo genio poetico ». E non gli sa perdonare d'aver voluto « demolire l'Ariosto e il *Furioso*, e edificare l'*Innamorato* e il Bojardo » (2).

Quando il Rajna, nel 1900, pubblicò la seconda edizione della sua opera, G. A. Cesareo gli fece notare che, se l'Ariosto è povero d'invenzione, è ricchissimo di fantasia, la quale è la virtù del vero poeta; che il Bojardo ha invenzione, sì, ma non ha fantasia, mentre l'Ariosto, per potenza fantastica, è paragonabile solo a Dante e allo Shakespeare; e contro l'opinione del Rajna, per il quale l'*Innamorato* segna il culmine dello svolgimento della poesia romanzesca, dimostrò che, senza l'Ariosto, il mondo cavalleresco non esisterebbe nell'arte (3).

Dopo il Rajna, un tentativo alquanto artificioso di critica più alta fu fatto da U. A. Canello (1880), il quale interpretava a modo suo il pensiero del Voltaire. Nel *Furioso* c'è un'*Iliade*, un poema costituito dalla guerra tra Carlo e Agramante e dal furore amoroso d'Orlando, con la tendenza a sviare gl'Italiani dalle follie amorose in servizio della cosa pubblica (*la tragedia della vita italiana si riflette nel poema ariostesco; e causa della tragedia è l'amore)*; c'è un'*Odissea*, cioè un romanzo costituito dalla storia degli amori di Ruggero e Bradamante; e c'è un *Don Chisciotte*, cioè qualche episodio e qualche tratto comico. E il Canello finisce col raffrontare l'intima ragion poetica del *Furioso*... all'impero di Carlo V! (4).

---

(1) P. VILLARI, *N. Machiavelli e i suoi tempi*, Milano Hoepli 1885-97, II, 46, n. Altre buone osservazioni: II, 45, III, 147.

(2) *Della ragione delle lettere*, Milano Paravia 1884-87, II, 423-27, n. V. anche pp. 260 96

(3) *La fantasia d. Ariosto*, in *N. Antologia* del 16 novembre 1900, e poi in *Critica militante*, Messina Trimarchi 1907. — Movendo dal Cesareo, mira soprattutto a esaltare la fantasia dell'Ariosto L. AZZOLINA (*Il mondo cavalleresco in Bojardo, Ariosto e Berni*, Palermo Reber 1912). Oggi il Bojardo ha un geniale paladino in ALFREDO PANZINI, il quale rimprovera l'Ariosto di aver saccheggiato Bojardo, e di citar sempre Turpino, senza citar mai il vero Turpino: l'autore dell'*Innamorato*. (*M. M. Bojardo*, Messina Principato 1918, p. 73). Ma in verità l'Ariosto confessa, sia pure indirettamente, quanto deve al Bojardo: vedi, p. es. *O. F.*, XI, 5. — GIULIO BERTONI (*L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modena, Orlandini 1919), dopo ever messo le cose a posto per quanto riguarda le pretese fonti dell'Ariosto, vuol dimostrare, esagerando, che la fonte principale profonda e inesauribile del Poema è la realtà contemporanea, soprattutto la vita della metropoli estense.

(4) *Storia d. letter. n. sec. XVI*, Milano Vallardi 1880; cap. IV (*L'ideale d. vita pubblica n. poesia narrativa*), parag. 1.

L'interpretazione storica del Quinet o del Ferrari si muta qui in una, se così posso dire, *allegorizzazione* storica.

Degni di menzione mi sembrano due lavori pubblicati in quelli anni, l'uno da R. Renier nella *Rivista Europea* del De Gubernatis, l'altro da D. Lojacono nel *Giornale di filosofia e lettere* di Napoli.

Il Renier, con un minuto esame dei poemi cavallereschi sino al *Don Chisciotte*, studia la dissoluzione dell'ideale cavalleresco, concludendo: « La cavalleria vive formalmente, ma non sostanzialmente, nel *Morgante*, nell'*Innamorato*, nel *Furioso*; vive comicamente nei due *Orlandini*; vive esecrata nel Don *Quijote*. Pulci e Bojardo la rimpastano a modo loro; Ariosto la traveste; Aretino e Folengo la scherniscono; Cervantes la abbatte » (1).

D. Lojacono, intento a ricercare la satira nel *Furioso*, non crede che in questo poema si debba veder la satira della cavalleria; ma pensa che uno degli elementi più novi, dei lati più originali di esso poema è appunto la satira, con cui l'Ariosto morde i vizii del suo tempo, le istituzioni corrotte dell'età sua, le umane debolezze in genere, non escluse le proprie: sicchè in parecchi luoghi del Poema, forse nei punti in cui è maggior vita, le avventure cavalleresche non sono che un pretesto alla sua satira. Come nella *Gerusalemme Liberata* sotto l'epica narrazione echeggia la lirica amorosa, sgorgata calda e soave dal cuore del Tasso; cosí nel *Furioso* si ode sovente la satira ariostesca, che non ha nulla che fare col sentimento cavalleresco del Poema: anzi vi è riversata, e talora più largamente svolta, e maggiormente elaborata, tutta la materia delle sette satire dell'Ariosto (2).

Benissimo: ma anche l'Ariosto tenero, l'Ariosto sensuale delle elegie si riversa nel Poema.

In questi ultimi anni si è data giustamente importanza alle opere minori del Poeta; e gli studii ariosteschi hanno valenti cultori. Con tutto ciò, sia detto di passata, noi non abbiamo ancora una biografia definitiva dell'Ariosto, essendo molto lungi dall'esser tali quelle del Càmpori e del Cappelli; nè la critica del Poema ha progredito. Appunto perciò delle opere di recenti ariostisti (quali, per citare alcuni nomi che mi vengono in mente, il Romizi, il Tambara, il Gardner, il Bertoni, il Campanini, il De Gubernatis, l'Ermini, il Morf, il Lisio, il Salza, il Micheli, il Fatini e altri e altri), che dovrebbero essere registrate in una compiuta bibliografia ariostesca, non può tener conto lo storico della critica ariostesca.

Faccio eccezione pel recente saggio del Croce, ricco di acutissime osservazioni particolari, ma non tale, mi sembra, da darci la vera *caratteristica* (come egli suol dire) del Poeta. È intitolato senz'altro *Ariosto* (3),

---

(1) R. Renier, *Ariosto e Cervantes*, in *Rivista Europea*, a IX (1878).

(2) D. Lojacono, *La satira nell'Orlando Furioso*, Napoli 1884, estratto dal *Giornale di filosofia e lettere*.

(3) B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari Laterza 1920.

ma riguarda solo l'*Orlando*, perchè il Croce mette da parte le opere minori, « escludendo dalla storia dello svolgimento poetico » dell'Ariosto le commedie, « aggregandole piuttosto alle sue faccende di cortigiano, ordinatore di spettacoli e di recite », tacendo del tutto delle liriche, dando alle satire un valore puramente autobiografico. Eppure le commedie, che anche al De Sanctis parvero notevoli per l'aggroviglìamento e la rapida successione dei fatti rappresentati, fanno pensare, almeno per questo, all'*Orlando:* e opportunamente osserva il Villari (1) che nella composizione delle commedie si venne educando e formando il genio immortale che doveva creare il *Furioso*. L'ispirazione delle satire si ritrova tutta, come dimostrò il Lojacono, ampliata, nel Poema. E nel Poema, dobbiamo aggiungere, si ritrova l'anima tenera e sensuale che dettò certe elegie. Ha osservato il Bertoni in uno studio, che in parte riecheggia quello del Croce e che dà poi assai meno di quanto il titolo promette: « La scintilla della sua commozione era l'amore, che canta ne' suoi componimenti minori e anima tutto il poema (2) ». Ma dice il Croce: « Poichè le opere minori sono l'espressione degli affetti di lui nella sua vita reale o ordinaria, discende da ciò che, se si vuole trovare l'ispirazione del *Furioso*, si deve ricercare di là dalla vita ordinaria, e non già il cuore dell'Ariosto, ma qualcosa di più addentro, il cuore del suo cuore ». Questo *cuore del cuore* è, per me, una sottigliezza, un'astrazione. Ma andiamo avanti.

Il sommo amore dell'Ariosto è l'armonia: egli ha per suo contenuto « l'affetto per il puro ritmo dell'universo, per la dialettica che è unità, per lo svolgimento che è armonia ». L'Ariosto è *il poeta dell'Armonia o della bellezza cosmica :* qui « batte l'accento principale dell'arte sua ». Ora, errerebbe chi chiamasse « poeta dell'Armonia » anche Dante, per cui il mondo è ordine, armonia, unità nella varietà, opera del supremo artista, Dio? o Torquato Tasso, che sente l'amore come armonia del mondo, come legge regolatrice dell'universo? Ma nessuno vorrà chiamare Dante o Torquato « il poeta dell'armonia universale ». E molto meno l'Ariosto, che è, fra l'altro, il poeta dei capricci e delle disarmonie della Fortuna.

Il Croce esamina la *materia* del *Furioso* (unificato dal sentimento dominante, dal motivo lirico), cioè i sentimenti del Poeta: l'amore sensuale, ma naturale e sano (che poi sarebbe il principal soggetto del Poema), la pietà, la bontà, la generosità, la disposizione scherzevole verso le credenze religiose. Voi domanderete: E perchè non anche e principalmente verso la cavalleria? No, risponde il Croce: questa « gli dava il desiato e nuovo piacere di chi contempli un variopinto fuoco d'artifizio »: « ricercare se per lui la materia di cavalleria fosse grave o burlesca torna superfiuo, quando si è inteso il sentimento che ad essa lo conduceva, e che era di là da ogni giudizio di quella sorta, perchè non si giudicano mo-

(1) *O. c.*, III, 147.

(2) *Il soggettivismo d. Ariosto*, in *Studii su vecchie e nuove poesie*, ecc. Modena Orlandini 1921, p. 301.

ralmente, approvando o riprovando, i razzi e le girandole dei fuochi di artifizio »!

Lascio stare ingegnosissime osservazioni su lo stile, *che è la stessa ironia ariostesca*; su l'apparente oggettivismo dell'Ariosto, che è poi profonda soggettività; su i personaggi del *Furioso* (non *caratteri*, ma *figure*), ecc.

La conclusione è che l'Ariosto è il poeta dell'Armonia: ma « l'armonia, dall'Ariosto attuata, non è l'armonia in genere, è un'armonia affatto ariostesca ». Dunque, prima l'Ariosto era il poeta dell'armonia cosmica; adesso è il poeta dell'armonia... ariostesca. Il che è verissimo: ma non è la caratteristica del nostro poeta: perchè è evidente che ogni poeta è il poeta della propria armonia.

Osserva da ultimo giustamente il Croce che i confronti colgono alcuni aspetti dell'ispirazione, non l'ispirazione piena. Ad ogni modo, secondo lui, il Pulci, il Bojardo non sono *affini* all'Ariosto: sì Ovidio, il Petrarca (questo poi no davvero!), il Poliziano (e dimentica il Boccaccio, che è il il vero fratello spirituale del nostro poeta), e poi l'Alberti, il Bramante, Raffaello, il Correggio, Tiziano...

Anche il Croce, questa volta così poco chiaro e così poco preciso, ci lascia insoddisfatti.

VI.

Ed ora, a mo' di conclusione, esporrò brevemente quello che potrebb'essere, a mio modesto avviso, il programma d'una compiuta critica ariostesca.

In primo luogo, tornerei all'idea tradizionale, accettata dal De Sanctis della prima maniera, voglio dire dal De Sanctis delle lezioni napoletane del 1848, per cui l'*Orlando* rappresenta l'apogeo dell'epopea cavalleresca. Profitterei perciò delle ricerche del Rajna circa i predecessori dell'Ariosto e le estenderei a gli epigoni, per far risaltare l'originalità del Poeta, non già per giudicare l'*Orlando*, come fa il Rajna, quale una deviazione dalla poesia cavalleresca e quasi un avviamento, mercè l'imitazione classica, verso il poema eroico. La concezione eroica è proprio ciò che manca all'Ariosto; e il suo Ruggero è il meno felice de' personaggi da lui creati, anzi è un personaggio costruito più che creato; e la celebrazione delle origini di Casa d'Este, lungi dall'essere il principale intento del *Furioso*, è una sovrapposizione che nuoce al divino poema, attenuata del resto, se non cancellata, dall'ironia.

In secondo luogo considererei l'*Orlando Furioso*, capolavoro dell'epopea cavalleresca, come perfetta opera d'arte.

Ne esaminerei gli elementi costitutivi, che si possono ben distinguere per ragioni di studio: le tre azioni principali, le azioni minori, le novelle, le parti storiche e allegoriche, la realtà cinquecentesca, il subjettivismo dell'Ariosto. Tutti questi elementi sono fusi dal genio del Poeta in quella sintesi, in quella superiore unità di disegno, che è la stessa unità interna dello spirito creatore, non l'unità esterna voluta dai rètori.

Che se si vuole cercare una idea direttiva e unificatrice che colleghi tra loro le varie parti dell'opera, un principio informatore che sia come il centro vitale del Poema, io lo avrei trovato nella idea della Fortuna, che è la vera signora e dea del mondo ariostesco. Non escludo che, scrutando meglio questo mondo, si possa trovare un altro principio unificatore: a ogni modo questa interpretazione, per la quale l'idea madre del *Furioso* è la persuasione che la Fortuna (introdotta quasi in ogni canto dal Poeta) regoli le sorti dell'uomo e dell'universo, non mi sembra, per ora, da scartare.

Studierei la natura della fantasia dell'Ariosto, possente non soltanto nel ritrarre i fuggevoli momenti della realtà soggetta alla Fortuna, non soltanto nel rappresentare le più drammatiche situazioni, ma anche nel creare caratteri, specialmente femminili, che non sono soltanto *figure*. Le vane ombre dell'epica medievale sono trasformate dall'Ariosto in persone viventi.

Studierei lo stile, il magico stile, che, se non è il principal pregio del Poema, come parve a una critica miope (tanto è vero che questo è ammirato in tutte le lingue cólte d'Europa), ha singolare importanza per un artista come l'Ariosto. Il quale, squisito poeta in latino, ravvivando con rosso sangue latino la poesia italiana, « fondendo (come direbbe Gabriele D'Annunzio (1) l' antico e il nuovo in una lega incognita », arrivò a quella eleganza semplice e apparentemente nativa, a quella divina naturalezza, a quella chiarezza omerica, a quella spontaneità, che è la *facilità difficile* cara al Baretti, ed è l'effetto dell'aspra meditazione dell'artista incontentabile, che non posa, finchè non riesce a specchiare il suo sentimento nella espressione adeguata e compiuta, a quella inimitabile perfezione, insomma, che non trova riscontro se non nelle tele di Raffaello. Confronterei le tre *edizioni* del *Furioso* con la stessa cura con cui sono state confrontate le due dei *Promessi Sposi*. Anche dove imita i classici latini, l'Ariosto ricrea, imprimendo ne' suoi versi il sigillo del suo spirito lirico e satirico.

In terzo e ultimo luogo, volgerei la mia attenzione a un elemento, che è forse il principale, e che finora è stato trascurato: il *subjettivismo;* cioè il mondo lirico-satirico dell'Ariosto. Nell'*Orlando* si riversa tutto l'Ariosto delle liriche, delle commedie, delle satire: di qui la necessità di non trascurare le opere minori, dove si vengono trasformando in immagini quei sentimenti, che troveranno la loro espressione perfetta nel *Furioso.*

Nel quale, come dice il De Sanctis, sotto l'apparente objettività, si sviluppa, in forma d'ironia, l'elemento subjettivo e negativo. Negativo di che cosa? Degl'ideali dominanti nell'evo medio; e specialmente dell'ideale monastico e dell'ideale cavalleresco.

Vorrei scrutare il significato del *sorriso* ariostesco, non *intenzionale*, se vuolsi, ma dovuto alle inconsapevoli suggestioni del genio, epperò,

(1) *Notturno,* Milano Treves 1921, p. 12.

forse, più profondo; e mettere in luce la parentela spirituale dell'Ariosto con Giovanni Boccaccio.

Ma non soltanto sotto forma d'ironia (e qui bisogna compiere il De Sanctis) si sviluppa nel Poema l'elemento subjettivo; non soltanto lo spirito satirico-comico dell'Ariosto si riflette nell'*Orlando*, sì anche lo spirito lirico. Bisognerebbe dunque studiare il mondo degli affetti del nostro poeta, non sempre dimentico della patria, non sempre dimentico di Dio, prorompente qualche volta in accenti d'umana e religiosa pietà, vagheggiatore di quanto v'ha d'eternamente *umano* nell'ideale cavalleresco, soprattutto proclive alle amorose passioni, « stimolo all'altro sommo amore: quello della poesia (1) ». L'amore si rivela già nelle sue liriche nella duplice forma di voluttà, di sensibilità, ma naturale e sana, e di sentimentalità, ma non morbosa: e informa certe lascive pitture del *Furioso*, e certi episodii patetici idillici sentimentali, che preannunziano, con minor senso musicale, la Musa di Torquato.

In un certo senso il vero protagonista dell'*Orlando* è esso il Poeta, ondeggiante, come nell'ebbrezza di un sogno divino, tra una visione comica ironica della vita, che è soggetta alla Fortuna, e la contemplazione di ciò che rende cara e bella la vita stessa. E veramente l'*Orlando*, come parve al Gioberti, tiene un luogo di mezzo tra il romanzo del Cervantes e l'epopea del Tasso.

Giulio Natali.

---

(1) Bertoni, *o. c.*, p. 303.

RASSEGNA IBERICA

I.

Pei tipi della libreria Hachette, or non è molto, il Martinenche ha pubblicato un suo nuovo lavoro volto, come i precedenti, a illustrare i rapporti letterari tra la Francia e la Spagna (1). In esso l'autore si è posto queste due semplici e precise domande: « In qual modo e fino a qual punto il Romanticismo francese è stato ispirato o modificato dalla Spagna? E quale il valore della pittura che di quella ci ha presentato (p. 252)? » È riuscito a darcene una risposta, sia pure approssimativa, come era nelle sue intenzioni? Possiamo concederlo per la seconda, ma per la prima, che è la più importante, riesce difficile pensare altrettanto.

Nel primo dei cinque capitoli in cui l'opera è divisa il Martinenche studia « come i romantici francesi hanno conosciuto la Spagna » e cioè attraverso la tradizione filosofica del XVIII° secolo e traverso la critica romantica straniera del Bouterwek, degli Schlegel e del Sismondi: una Spagna senza dubbio di convenzione quale ancora oggi si abbarbica tenace alle nostre fantasie, ma difforme, più che falsa, per l'esagerazione dei temi che sono i motivi spirituali dominanti dell'arte e della vita di quel popolo: la religione, l'amore e l'onore. Della critica nazionale il Martinenche giustamente non parla: ed infatti essa operò poco nel periodo del pre-romanticismo e ancora al Villemain la Spagna appariva quantità trascurabile se in tutta la sua opera non vi consacra che brevi pagine nel *Saggio sul genio di Pindaro.* Due generi furono allora sopra tutto messi in luce: la lirica e il teatro. Alle *Orientales* di Victor Hugo si arrivò traverso le *Romances du Cid* di Creuzé de Lesser, le *Romances historiques traduites de l'espagnol* di Abel Hugo e il *Poème sur Rodrigue* di Emile Deschamps dove già luce qualche scintilla della fiamma che illuminerà *La légende des siècles* e dove più manifesta si fa la preoccupazione del « colore locale » il quale poi diverrà talmente carico da trasformarsi in maniera.

Rivive nelle *Orientales* la Spagna moresca: l'altra, la Spagna eroica, cavalleresca e cristiana rivivrà nel dramma e nell'epopea. Come per la lirica, così per il teatro il Martinenche, trattandone nel terzo dei suoi capitoli, esaminerà dapprima i precedenti all'opera di Victor Hugo e poi questa, sempre in quanto la materia ne venga tolta d'oltre i Pirenei.

La Spagna non era soltanto il mezzogiorno, ma anche il Medio Evo e la cavalleria, ragion per cui alle sue *comedias* i Francesi volsero gli occhi a preferenza che allo Shakespeare o allo Schiller. La Beaumelle pone a contatto i romantici con Lope de Vega e, grazie a lui, costoro possono farsi anche un'idea abbastanza chiara di Calderón e della sua poesia, sebbene l'entusiasmo per questo « gran miracolo della natura » derivi dallo Schlegel. Alla Spagna l'Hugo domanderà la maggior conferma alle dottrine esposte nella *Préface* e da essa deriverà interamente la più originale: quella del grottesco. Le traduzioni dell'Esménard e del La Beaumelle ammaestravano inoltre come l'arte, ispirandosi dai secoli e dalla natura, scendesse dagli affetti sublimi alle idee volgari, dagli eroismi alle buffonerie, dal nobile al plebeo e questa mescolanza è la midolla della struttura romantica. Dopo i rifacimenti, le imitazioni. Del 1820 è il *Cid d'Andalousie* di Pierre Lebrun, scrittore imbevuto ancora d'antico, ma preconizzatore dei nuovi tempi. *Le théâtre de Clara Gazul* di Prosper Mérimée ci porta vicinissimi all'*Hernani*: ci aiuta con la sua diffusione e con la sua efficacia a com-

(1) *L'Espagne et le Romantisme français*, Paris, Hachette, 1922.

prendere *le milieu* in cui questi trionferà. È noto cosa l'Hugo volesse con questo suo lavoro: offrire una rappresentazione viva per intensità di elementi pittorici e locali dell'incoercibile onore castigliano. Vi è riuscito? Il Martinenche viene ad esaminarlo dopo essersi smarrito in una troppo lunga e troppo minuziosa ricerca delle fonti del dramma. Sappiamo che Larra disse tondo di no. Menéndez y Pelayo trovò che i personaggi hanno molto della caricatura e che si potrebbero battezzare per turchi come per spagnoli; il nostro critico naturalmente tempera la severità di questi giudizi e, pur riconoscendo che qualche volta Hernani parla come un carbonaro della Restaurazione, ritiene che l'opera realizza abbastanza l'idea da cui è nata.

Anche del *Ruy Blas*, complemento e contrapposizione dell'*Hernani* come l'Hugo stesso ci confessa, il Martinenche ci parla con soverchia prolissità, indugiandosi in particolari che annebbiano la linea madre della ricerca per poi giungere alla conclusione che la Spagna rappresentatavi è « una Spagna che parla la lingua romantica e che il genio del poeta deforma alle volte per farla entrare nel quadro epico del suo cervello (pag. 152) ». In avvenire la Spagna fu sempre più falsata dai mediocri imitatori e continuatori della ricetta romantica victorhughiana: Félicien Mallefille che scrive gli *Infans de Lara*, Alexandre Dumas padre, autore del *Don Juan Manara*, Joseph Bouchardy, autore de *L'Armurier de Santiago*. Alla storia si è completamente sostituito il terrificante e il fantastico.

Consacrato quasi per intiero alla *España* di Théophile Gautier e a *La légende des siècles* in quanto l'azione o la materia ci trasportano ai Pirenei e oltre, l'ultimo capitolo del Martinenche studia la Spagna nella poesia lirica e nella poesia epica del secondo periodo del Romanticismo. « Preziosità, misticismo e realismo, ecco gli aspetti sotto i quali Gautier ha voluto mostrarci la Spagna tale quale gli apparve nella sua vita ordinaria e nei quadri dei pittori (pag. 194). » C'è qualcosa ancora: c'è l'orrido naturale e selvaggio della sconsolata Castiglia che il Poeta sa porre in intima armonia con l'anima delle cose che rievoca.

Su *La légende des siècles* l'autore ripete il processo applicato ai drammi: analisi minuziosa delle fonti, rilievo del color locale e della simpatia fra il genio dell'Hugo e la materia che tratta. « A ciascuna delle differenti fasi de *La légende* si vede affermare e rinnovarsi quest'accordo meraviglioso. Ed è perciò che l'impressione d'insieme, la sola che possa contare in un'epopea, resta spagnuola (p. 250) ».

Questa l'armonia generale del lavoro dalla quale si deduce che la vasta e molteplice materia è signoreggiata da una conoscenza piena dell'argomento irrobustita da una coscienziosa preparazione.

Ma il problema ch'era stato così bene impostato nei quesiti chiari e definiti postisi dal Martinenche è stato poi mal risolto e l'autore non risponde alla prima delle domande prefisse: solo vi apporta un prezioso contributo. La sua ricerca è profonda e diligente, ma limitata entro confini arbitrari di cui mal se ne colgono le ragioni; è poi ricca di analisi, ma priva assolutamente di sintesi, mentre essa era per natura eccellentemente sintetica. Meglio avrebbe intitolato il suo libro: *La Spagna nel Romanticismo francese*, perchè *La Spagna e il Romanticismo francese* presuppone un esame che si estende, da un lato anche alle produzioni in prosa d'argomento spagnuolo, non poche e non spregevoli nel periodo romantico, dalle narrazioni dello Chateaubriand e del Mérimée alle descrizioni del Gautier e del Dumas, e dall'altro a tutte quelle opere le quali, pur non essendo spagnuole per la materia, alla tradizione letteraria oltrepirenaica si riallacciano o per speciali motivi sentimentali o per certi atteggiamenti del pensiero o infine per peculiarità metriche o stilistiche. Solo completando così la ricerca noi potremo sapere quanto e come la Spagna ha operato sul romanticismo francese. E resterebbe poi sempre un'ultima domanda da rivolgersi e la più interessante: poteva il Romanticismo francese senza snaturarsi da quello che è stato fare a meno dell'elemento *Spagna*?

Da quanto, per esempio, intorno ai rapporti tra la Spagna e il Romanticismo tedesco hanno scritto a diverso titolo il Menéndez y Pelayo, il Farinelli, il Bertrand ed altri nasce in noi chiaro il convincimento che la Spagna è entrata nel Romanticismo tedesco come fattore determinante e cioè, se l'Herder e gli Schlegel non si fossero rivolti alla terra dei *romances* e di Calderón, il trionfo di questo sarebbe stato forse ritardato o, comunque, di diversa

natura da quel che è stato: non si può togliere la Spagna al Romanticismo tedesco senza modificarlo nella sua essenza primitiva. Possiamo affermare altrettanto per il Romanticismo francese? Questo appunto avrebbe dovuto dirci il Martinenche e questo sarebbe stato il risultato utile della sua fatica. L'autore stesso ha la coscienza di esserne ben lontano, eppure egli ci ha dimostrato di possedere una preparazione e competenza tale che a pochi possono permettere di tornare a discorrere dell'argomento al par di lui e giungere alla mèta. Ce lo ha anche promesso; ma getti a mare l'ingombrante zavorra di quisquilie che sono soltanto ghiottonerie di dotti e non devono trovar posto in lavori come questi che necessitano linee chiare, semplici e precise.

II.

Del ridestato fervore tra noi, ogni giorno crescente, degli studi intorno alla Spagna, sono buona prova, assieme alle sempre più numerose traduzioni che da quella lingua si van facendo, gli articoli e i saggi che Ezio Levi da qualche anno vi consacra con ininterrotta attività, esercitando sopra tutto la sua indagine verso quegli scrittori contemporanei che maggior rinomanza hanno acquistato nel loro paese o più compiutamente racchiudono nella loro arte i caratteri rappresentativi in qualche modo del genio della razza. Un recente suo volumetto (1) contiene brevi ma succose pagine sull'Unamuno, su Blasco Ibáñez, sull'Hoyos, su Concha Espina e su Blanco Fombona; ci presenta così i principali romanzieri e con essi la promessa di due futuri volumi che conterranno studi sul teatro e sulla lirica. Auguriamoci che non si facciano attendere molto, perchè il Levi è di quei critici sagaci e di buon gusto oltre che di piacevole lettura, per cui certamente egli saprà comunicare ad altri l'amore e l'interesse che lo hanno rivolto verso una produzione artistica fino a tempo addietro sdegnosamente ignorata. Bene ha fatto a incominciare intanto col romanzo, perchè è quanto di meglio posta offrirci la Spagna letteraria d'oggi, paese che è rimasto sempre realistico per eccellenza e perciò poco atto alla deformazione che sulla realtà opera la fantasia per sboccare nella lirica. Così febbrile è l'attività odierna degli scrittori di quella nazione che certo è un risveglio di energie e forse non sarebbe errato parlar di un Rinascimento castigliano parallelo al Rinascimento catalano, polarizzandosi il primo verso la concretezza del genere narrativo, il secondo verso un lirismo impetuoso e audace, ancor giovanile, non corretto dal fren dell'arte. Potrà darsi che i futuri storici chiameranno l'attuale, l'età d'oro della *novela* castigliana; certo è una lussureggiante rifioritura le cui radici però van ricercate alquanto addietro, intorno alla metà del secolo scorso. Fernán Caballero, appassionata raccoglitrice di tradizioni, leggende e canti popolari, che la novella confessava trarre dall'osservazione e non dall'invenzione, è la diretta progenitrice di Concha Espina nei cui racconti giustamente il Levi ritrova « tutto il vivace e pittoresco folk-lore castigliano (p. 60) ». E l'arte di Antonio Hoyos quale ci appare nel perspicace giudizio del nostro critico non è forse una diretta applicazione di quanto predicava Pérez Galdós sul finire dello scorso secolo nella *Revista de España*, dovere cioè i suoi connazionali autori di romanzi sfrancesizzarsi per quanto era possibile e guardare la vita di Madrid nella sua più intima essenza castigliana e non soltanto nei salotti monotonamente verniciati di moda parigina? *Oro, seda, sangre y sol* (Oro, seta, sangue e sole) è castigliano fin nel titolo, fin nello stile che nell'Hoyos acquista un particolarissimo sapore di ambiente, e dà risaldo alle *Plazas de Toros* o alle *Casas de huéspedes* nel cui sfondo si muovono le sue figure tragiche e perverse. È un libro — dice il Levi — tutto inondato di gioia e di sole (p. 49); però come vi si insinua l'amarezza e la miseria morale! Quell'oro come spesso non è che orpello e quella seta, stracci! e le più basse concupiscenze umane si sfrenano eccitate dal sole e dal sangue in un'orgia bestiale dei sensi.

Chi ha costantemente opinato che il concetto di letteratura spagnuola debba d'ora innanzi estendersi anche a quanto nel campo dell'arte e del pensiero producono le repubbliche sud-americane, con piacere troverà tra le *Figure della letteratura spagnuola* l'autore

(1) *Figure della letteratura spagnuola contemporanea*. Firenze, Soc. An. Editr. « *La Voce* », 1922.

d'*El hombre de Hierro* (L'uomo di ferro), racconto di costumi venizolani: Rufino Blanco Fombona. Se spezzato è ogni vincolo politico tra la madre-patria e le terre d'America, non lo è affatto l'unità letteraria; oggi poi lo spirito di quei popoli, ancor giovani nella storia del mondo, si presenta alla vecchia Europa con una freschezza di sensazioni e una vigoria d'espressione che non va trascurata: da loro è venuto il canto di Rubén Darío (1864-1916), il più grande lirico moderno di lingua spagnuola.

Oggi non si deve più continuare, come alcuni critici ancora si ostinano a farlo, la letteratura spagnuola tra i Pirenei e il mare.

Anzi siamo tentati di credere che la sana tradizione classica del nostro Rinascimento si è conservata laggiù più immacolata e più vegeta appunto perchè meno logorata dall'abuso dei secoli passati. In Blanco Fombona hanno ravvisato un Benvenuto Cellini del sec. XX; avventuroso, ardimentoso come un *conquistador* e in pari tempo insaziabile di bellezza; nè al Levi dovrebbe più tanto meravigliare il sapore classico e tradizionale delle rime di costui dopo che egli stesso sapientemente ne ha penetrato l'anima classica. Non trovo dualismo tra la sua arte e la sua vita: solo la sua arte e la sua vita nella loro pienezza sono la risultante di due forze contrastanti e coercite in una volontà sola: l'azione che giunge all'ardire, la contemplazione che abbraccia ogni forma del bello.

All'Unamuno, oltre le pagine dedicate nel volumetto, il Levi altre ne ha consacrate che, pubblicate a parte nella *Nuova Antologia* (1), son poi servite di prefazione alla traduzione di *Niebla* (Nebbia) del Beccari (2). Così per Blasco Ibáñez: ne discorre nel volumetto e discorre in un opuscolo del suo « capolavoro » *Cañas y Barro* (Canneti e fango) (3), prefazione anch'esso alla traduzione che del romanzo ci ha offerto il Beccari (4).

Godono l'Unamuno e Blasco Ibàñez notevole popolarità anche fra noi. L'arte schematica, incisiva, nervosa del primo è messa dal Levi in piena luce sopra tutto nella disamina che fa di *Niebla* e di *Abel Sánchez*, dialoghi moderni più che romanzi, che « sono gli ultimi sviluppi dell'ironia Socratica, e in essi rivive la divina arte di Platone arricchita, ma anche (sia detto senza irriverenza) intorbidata dalle acque scorrenti da ventiquattro secoli di travaglio e di sofferenze umane » (*Figure*... ecc. p. 11).

Quando noi dalla lettura di un racconto dell'Unamuno passiamo a quella di uno di Blasco Ibáñez proviamo la sensazione di saltare a pie' pari da un mondo al suo opposto. Questo scrittore valenziano che, come il Fombona, della sua vita ha fatto il più avventuroso romanzo è discorsivo quanto altri mai; fecondo, abbondante, facile, oratorio e suasivo. Se il corpo è specchio dello spirito, in verità i due ritratti dell'Unamuno e di Blasco Ibáñez che adornano con quegli degli altri scrittori di cui si parla il libro del Levi, riescono a darci una esattissima idea della differenza della loro arte. Anche nei libri di Blasco Ibáñez qualche volta l'azione manca, ma non per essere sostituita come avviene nell'opera dell'Unamuno dalla vita interna, contradittoria, spesso arida e scheletrica del nostro spirito; bensì dalla esuberanza descrittiva dell'autore che si distrae dietro il vario e molteplice della vita e riesce spesso a distrarre anche noi che alla fine, come lui, perdiamo il filo della *novela*. Si ripensi per persuadersene a *Los Argonáutas* (Gli Argonauti).

Si ferma nelle *Figure* il Levi a discorrerci con brio della romanzesca vita del romanziere e con discernimento analizza *Mare Nostrum*, narrazione scritta durante la guerra (1917) o alla guerra ispirata. « Nella progressiva elevazione del pensiero, dalla cronaca alla storia, e dalla storia all'epopea, nel respiro sempre più vasto e più profondo della poesia consiste il pregio di questo libro (p. 25). » Esattissimo.

Solo col Levi dissento nell'accettare, come egli mostra di fare parlando di *Cañas y Barro* (p. 25), la triplice divisione in periodi che delle opere di Blasco Ibáñez la critica, già ricca intorno a lui, ha stabilito assegnando al primo periodo i romanzi regionali di vita valenziana, al secondo i romanzi a tesi sociali, al terzo i romanzi psicologici. Mal si classifica la produ-

(1) *Il romanzo di un filosofo. « Nebbia » di Miguel de Unamuno. Nuova Antologia*, 16 aprile 1921.
(2) Nella *Biblioteca Iberica Moderna*, Firenze, Batistelli, 1921.
(3) *V. Blasco Ibáñez e il suo capolavoro « Cañas y Barro »*, Firenze, Soc. An. Editr. « *La Voce* » 1922.
(4) Edito ugualmente da « *La Voce* ». Perchè intitolarlo: « *La palude tragica*. » ?

zione di uno scrittore vario e irrequieto come l'avventuroso Don Vicente! La sua attività ha troppo largo respiro perchè la si possa comodamente incasellare. Dove collocheremmo noi nella suddetta triplice ripartizione il flaubertiano *Sónnica la cortesana* o *Los Argonáutas*?

Non è meglio contentarci di raggruppare da un lato i romanzi di vita valenziana che sono legati veramente a unità estetica e dall'altro gli altri? Fra i quali mi si permetta di ricordare *La Catedral* (La Cattedrale) col desiderio che venga tenuto in più degno conto per l'acuta analisi che vi si contiene del misticismo moderno sulle orme dell'*Àngel Guerra* del Galdós e per il pittoresco con cui è colorita la vita varia, brulicante, misteriosa che all'ombra della vecchia cattedrale toledana ancora oggi si svolge per nulla turbata dal fragore moderno, continuando inalterate tradizioni di pia fede, di pregiudizi e di austeri raccoglimenti.

III.

Giunti nella evoluzione, oramai quasi centenaria, del loro Rinascimento a uno di quei momenti nei quali, come in una stasi dello spirito, le varie forze operanti del passato, le varie tendenze si avvicinano, si spogliano del troppo e del vano, si misurano a vicenda, si combaciano e si fondono per riprendere poi il loro cammino verso nuove conquiste e spinte da nuove ideologie, i Catalani si volgono indietro per abbracciare con lo sguardo in una rapida sintesi tutto il cammino già percorso. Così il viaggiatore, che verso nuovi e insperati destini ha voluto aprirsi faticosamente la via, di tratto in tratto considera il cammino già fatto per prender lena, fiducia e consiglio sul da fare. Sono appunto sintesi comprensive del loro intero Rinascimento, sono libri di fede quelli che ora ci giungono da Barcellona e dei quali due vanno segnalati e ricordati con molta simpatia: un manuale di storia critica della letteratura catalana del Montoliu (1) e una nitida esposizione della evoluzione della poesia catalana di Joan Arus (2). Poichè entrambi dettati dalla ragione spirituale che abbiamo detto, l'accoppiarli è lecito a patto però che subito se ne avvertano le differenze.

Il manuale del Montoliu, come appare dal titolo stesso, ha intenti puramente scolastici, per cui è sintesi e analisi ad uno stesso tempo, chiara come non potremmo desiderarla di più, obiettiva e accuratissimamente informata quale era lecito attendersi dall'autore degli studi di letteratura catalana (3) e di vari altri saggi che lo hanno dimostrato uno dei migliori allievi della scuola del Rubiò y Lluch. Il volume che ho dinanzi non è che la prima parte e va dal 1823 al 1900, cioè dall'inizio del Romanticismo di cui, come avvertì il Menéndez y Pelayo, la Rinascenza catalana fu diretta conseguenza fino a Jacinte Verdaguer, il primo poetá che, nell'epica e nella lirica, seppe fermare ad unità artistica le aspirazioni ideologiche della sua gente. Per quanto il primo movimento della Rinascenza fosse archeologico, tendesse cioè con una violenta messa in luce dei valori medioevali a riallacciarsi direttamente con la letteratura che aveva culminato con Auzias March, pure non si potevano cancellare per sola forza di volontà quattro secoli di silenzio e di indifferenza letteraria: la continuità non era possibile che idealmente ed era più nei voti di quegli iniziatori che nella realtà. Aribau e Cabanyes dovevano sentire il vuoto che c'era dietro alle loro spalle, magari senza averne la coscienza: per cui questa letteratura che si originava in una età tanto lontana dalle origini, la più riflessa di quante ne siano sorte, doveva di necessità appoggiarsi alle sorelle adulte; e si rivolse anche a noi: il classicismo di Cabanyes è materiato di reminiscenze alfieriane e sopra tutto foscoliane; la celebre *Oda* di Aribau, la diana che svegliò gli spiriti assopiti nei secoli incamminandoli verso nuove lotte e nuove glorie, è genuinamente manzoniana e *La Fuggitiva* del Grossi nella traduzione del Cortada fu la prima novella in versi che strappasse lacrime romantiche ai sensibili

(1) *Manual d'història crítica de la litteratura catalana moderna*, Primera part. Barcelona, Editorial pedagògica, 1922.

(2) *Evolució de la poesia catalana*, 1922.

(3) *Estudis de litteratura catalana*, Barcelona (senza data).

lettori. Mario Casella, or non è molto, ha messo in evidenza i rapporti fra Catalogna e Italia agli albori della sua Rinascenza (1); piace tuttavia rileggerli oggi confermati nel lavoro del Montoliu. Non egli primo ha tentato tracciare la storia della nuova letteratura catalana: fin dal 1868 lo storico di Giacomo il Conquistatore, il Tourtoulon, pubblicava un saggio del genere (2); e va ricordato, per dovere d'imparzialità, il pesantissimo e farraginoso Tubino (3) e, assai miglior cosa, il prologo del Rubió y Lluch al quarto volume del paterno *Lo Gayter de Llobrègat*; ma certo il manuale del Montoliu di tutti è il più chiaro, il più sereno, il più completo e primo e solo ci dà una bibliografia preziosissima per chi voglia addentrarsi nello studio di quella letteratura.

Critico più che espositivo, sintetico per eccellenza nella scioltezza di una forma elegante e discorsiva è invece il quadro che ci tratteggia l'Arus della evoluzione della poesia catalana. Noi possiamo traverso le sue chiare pagine abbracciarla d'un colpo e le varie sue fasi giudicare e collegare. Archeologica col Rubió y Ors e con il Milà y Fontanals; ammanierata, pallida, accademica alla istituzione dei *giuochi floreali* con una tendenza spiccatamente ruralista, aneddotica e pittoresca che in parte si contrappose alla archeologia milaniana e nella quale due soli poeti acquistarono linee proprie: Angel Guimerà e Jacinte Verdaguer; riuscì il primo ad affermare il suo *io* nella concretezza di un romanticismo impetuoso, violento e personale; il secondo nella soavità espansiva del misticismo religioso che trovava la più sincera corrispondenza nell'anima popolare. Col Maragall trionfò il disprezzo e l'indifferenza per la forma che tornò ad essere idolatrata per la reazione dei poeti maiorchini (Costa y Llobreira, Alcover, Alomar... ecc.) imbevuti di parnassianesimo. La generazione attuale si polarizza verso l'opera dei due maggiori poeti viventi: Josep Carner e M.ª Lòpez-Picó. « Se Maragall è posseduto dal sentimento della bellezza, Carner possiede egli questo sentimento e lo governa elegantemente e se ne fa arbitro secondo i dettami della sua coscienza artistica (p. 72) », M.ª Lòpez-Picó è per un verso un intellettualista che ama ravvicinarsi a Gautier e a Baudelaire: per l'altro ama far rivivere vecchie forme della vecchia letteratura e lo si direbbe filiato da Auzias March.

Concettualista: ecco il valore e il disvalore della poesia catalana d'oggi. Prosegue feconda e con giovanile aria di sfida il suo cammino; sa di aver trionfato, di essersi riaperta la strada nella storia del mondo e ne va superba. Ma un pericolo la mina: vive una vita cerebrale lontana dalla vita del suo popolo: è ricca di critici valentissimi e acuti, ma povera di lettori: bisogna che si riavvicini al suo popolo; bisogna che non dimentichi troppo gli esempi del Verdaguer e del Maragall, per straniarsi dietro il luccichio del Mallarmé, del Baudelaire e del d'Annunzio.

Joaquim Folguera con i suoi articoli riuniti in volume (che forma il 41° della invidiabile collezione: *Publicacions de* " *La Revista* " (4)) conferma, dimostra e documenta parte dei giudizi dell'Arus. Discorre della poesia di M.ª Lòpez-Picó con molto affetto e assieme con molta assennatezza; ha espressioni felici nel definirlo: « si muove come un corpo più leggiero dell'aria (p. 15) »; pone in forte rilievo quel suo carattere di poeta cittadinesco, elegante e aristocratico che si oppone al ruralismo dell'età passata. Gran parte degli articoli del Folguera sono letterari; ve ne sono anche di critica artistica e altri di vario carattere che attestano la sensibilità dell'autore aperta a tutte le manifestazioni della vita. Con più vivo interesse ne ho letti alcuni che si riferiscono alla letteratura catalana e la guerra e ancora una volta me n'è venuta l'amara conferma che Alleati per la Spagna significano Francia e Inghilterra e tutta la guerra è stata la loro guerra e ogni problema di quegli anni fu francese o inglese o tedesco; italiano mai! Intorno a noi ignoranza e silenzio profondo solo interrotto dalla voce di poche simpatiche eccezioni.

Colpa di chi? Di loro che non ci conoscevano, o di noi che non ci siamo fatti conoscere?

RUGGERO PALMIERI

(1) *Agli albori del Romanticismo e nel Rinascimento catalano* in *Rivista delle biblioteche e degli archivi*, 1918, pp. 81-120.

(2) *Renaissance de la littérature catalane et de la littérature provençale*. Toulouse. 1858.

(3) *Historia del Renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, Madrid. 1880.

(4) *Articles*, Barcelona, 1920.

LE RIVISTE SCIENTIFICHE
DELLA RUSSIA BOLSCEVICA

Vi è una letteraturu nel bolscevismo russo?.. A giudicare dalla esposizione russa nella *Fiera internazionale del Libro* (Firenze), la Russia sembrerebbe una nazione in piena attività letteraria. Secondo *Il libro russo alla fiera internazionale del Libro*, dato alla luce da Elia S. Sonof, direttore dell'Istituto editoriale di Stato di Pietrogrado (Firenze, 1922), la sezione russa esponeva in mostra 1394 opere, 95 riviste, 298 giornali e numerose altre pubblicazioni. Numerosissimi sono i poeti, novellisti, sociologi, eruditi che la rivoluzione russa ha nutriti del suo latte, o piuttosto del suo sangue, e irto di cifre, di nomi, di notizie, è il recente volume di P. N. Sakulin: *La letteratura russa e il socialismo* (1).

L'antico slancio della Russia verso le fonti del sapere non si è affievolito. Certamente le file degl'intellettuali si sono diradate, diradate oltre ogni credere. Molti sono caduti sul campo di battaglia delle fazioni politiche, anime eccelse che aveano speso la loro vita a preparare, ad imbastire, ad accelerare la rivoluzione, dalla cui culla sanguinosa dovea sorgere la nuova Russia, radiante della beltà dell'indipendenza dello spirito e del pensiero. Non vi è niente di più doloroso, o che più stringa il cuore quanto la lettura delle liste dei grandi scrittori ed eruditi russi, che i bolsceviki hanno soppressi col piombo o le torture, che la fame e le epidemie hanno falciato nella pienezza delle loro forze intellettuali, nella maturità del loro ingegno. Una pallida idea del martirio della scienza russa ci è offerta dal recente volume di Boris Sokolov, *La scienza nella Russia Sovietista*, (pp. 18-26 dell'edizione boema), nelle liste mensili della *Russkaia Kniga* di Berlino, ed in quelle del *Novoe Vremia* di Belgrado.

A giudicare dalle occupazioni umili, alle quali si dedicano attualmente le migliori intelligenze russe che non sono riuscite a sottrarsi alle granfie del bolscevismo, le condizioni economiche dell'*intelligentzia* russa sono addirittura disastrose. La letteratura non offre nemmeno l'indispensabile per non morire di fame. Secondo le *Novosti Literatury*, una nuova rivista bibliografica russa che sotto la direzione di Marco Slonim vede la luce a Berlino dall'agosto 1922, gli onorarii degli scrittori russi ammontano a due milioni di rubli per un foglio di stampa contenente un articolo originale di letteratura: a 1.500.000 per gli altri articoli, a 600.000 per un foglio di traduzioni, ed a 15.000 rubli per ogni verso di una poesia. Ora due milioni di rubli equivalgono a 14 rubli oro, cioè a 35 lire oro. In realtà, gli editori non dànno che la metà di questi onorari. Prima della guerra, gli articoli originali di letteratura si pagavano dagli 80 ai 250 rubli (oro) il foglio. Ne segue che le classi intellettuali sono addirittura condannate alla fame, tanto più che un libro in Russia è divenuto un oggetto di lusso, e costa milioni di rubli.

« La letteratura, scrive M. Slonim, si è trasformata in uno dei molteplici dipartimenti dell'amministrazione comunista. I veri rappresentanti del pensiero letterario russo sono privi della possibilità di lavorare nel dominio di loro competenza. Essi lavorano al contrario in un campo che ad essi è estraneo, ed invece di scrivere libri, un poeta per es. è costretto di venderli come impiegato in una libreria. La fame, il freddo, le malattie, la miseria, la lotta disperata per l'esistenza hanno spento tutte le energie, hanno soffocato le facoltà creative del genio. Nei tristi giorni di lavoro della rivoluzione, nel sangue e negli orrori della guerra civile, non si comprende il lento e penoso sforzo che è necessario

(1) *Russkaia literatura i sotzializm*, Mosca, 1922. pp. 504.

per la costruzione di una vera opera artistica. L'organismo della letteratura russa si è screpolato all'esterno: la vita letteraria russa è morta d'inanizione, ed è stata costretta a cercare nuove e spesso gravose forme per manifestare la sua attività. E ciò è avvenuto in un'epoca di crisi interna, in un momento di transizione che chiude un periodo determinato della storia del pensiero russo, senza tuttavia aprire una strada per l'avvenire. Arrogi le condizioni speciali della rivoluzione, che esclude il lavoro normale, le sane ricerche, la creazione letteraria libera da pastoie... Tuttavia il genio letterario russo non si è spento. Nonostante tutte le sofferenze e tutte le calamità spirituali, gli scrittori dell'antica generazione continuarono il loro lavoro, senza cedere le armi. Basti citare i *Dodici* di A. Block; i romanzi di Bielyi, i versi di Sologub, Bunin, Akhmatova, le novelle ed i racconti di Zamiatin e Remizov, pur tralasciando un gran numero di pubblicazioni di scrittori meno importanti. Giova aggiungere che nel moto volcanico della rivoluzione sono stati nascosti i germi di una nuova vegetazione, di un risveglio di giovinezza che è il simbolo del progresso immarcescibile dell'arte e letteratura russa (1) ».

I Russi sono alquanto ottimisti sulle sorti della loro patria, e con occhio vivido di speranza scorgono l'alba di una rinascita intellettuale. Questa speranza sembra infondata ad uno straniero che seguiva con ammirazione l'immenso lavoro intellettuale della Russia d'ante-guerra. La Casa del libro russo (*Palata rossiiskoi knizhnoi*), una sorta d'istituto bibliografico fondato a Mosca dai bolscevichi, pubblica il 14° volume della *Knizhnaia letopis* (Cronaca del libro) pel 1920. Esso contiene 2811 titoli pel 1917-1920, invece dei 40.000 che rappresentavano il bilancio annuo della produzione libraria russa. Inoltre in questi titoli, un migliaio non sono altro che appelli, programmi, manifesti, circolari del bolscevismo ai suoi sudditi felicissimi.

La vera letteratura russa è rappresentata oggi dai così detti *Sborniki* (Raccolte), da Riviste scientifiche, da collezioni di classici e da opere originali. Il campo è così vasto che non potremmo esplorarlo in un solo articolo. Ci limitiamo quindi a parlare dei più recenti *Sborniki* russi e delle riviste scientifiche. Nella Russia zarista gli *Sborniki* erano il privilegio di accademie o di università e raccoglievano articoli di scrittori diversi Attualmente essi sono una necessità economica degli editori e degli autori nella Russia bolscevista e nella Russia dell'emigrazione. È meno costoso pubblicare un volume redatto da penne diverse, che un volume od opuscolo scritto dalla medesima penna. La varietà dei soggetti trova un maggior numero di lettori, e richiede minori spese se trattata in un solo libro. Tra gli *Sborniki* più famosi citiamo quello di K. Erberg, dato alla luce a Pietrogrado nel 1921 col titolo: L'arte nuova ed antica (*Iskusstvo staroe i novoe*) (pp. 186). Poichè il teatro è la forma più in voga dell'attività letteraria del bolscevismo, il nuovo *Sbornik* dedica le sue pagine di preferenza al dramma, e contiene un articolo del più geniale degli odierni critici russi, Ivanov-Razumnik, sui *Misteri*, ed uno di E. Z. Gurliand-Eliascev sull'idea creatrice del dramma ibseniano. Una serie di raccolte rappresentano le *Memorie dei sognatori* (*Zapiski mechtatelei*), il cui primo fascicolo vide la luce nel 1919 ed il sesto nel 1922. Essa è preziosissima per la storia del pensiero russo e della poesia contemporanea, ed assume l'aria di una vera antologia poetica, alla quale hanno collaborato i più illustri poeti, Alessandro Block, morto lo scorso anno; V. Ivanov, F. Sologub, V. Kholodasevich, V. Sorgenfrei, Anna Akhmatova, Giorgio Verkhovsky. Il contributo più importante è quello di A. Block che vi pubblica il secondo e terzo canto del suo poema *Vozmezdie* (Rivincita), un poema autobiografico, che resta incompleto con la morte dell'autore. La jattura è grave per la letteratura russa, perchè il Block, che avea esaltato la rivoluzione coi suoi famosi canti gli *Sciti* ed i *Dodici*, tradotti magistralmente in italiano dal prof. Ettore Lo Gatto, cominciava a sentire nelle sue carni e nella sua anima il martirio della sua patria. Andrea Bielji, un altro poeta il cui nome corre oggi su tutte le labbra in Russia, vi ha inserito il principio di un suo poema epico, scritto in prosa ritmica, coi due titoli di *Memorie di un originale*, e il *Delitto di Nicola Letaev*. Andrea Bielji è divenuto l'editore di un periodico mensile, edito a Mosca ed a Berlino dalla casa

1) *La letteratura dei nostri giorni. Novosti literatury*, 1922, I. pp. 5, 7.

editrice Helikon. Il periodico intitolato: *Epopeia,* pubblica interessantissimi ricordi biografici di A. Block. Il Bièlji, pseudonimo di Boris Nikolaevich Bugajev, nato nel 1880, è il più attivo dei poeti decadenti russi e l'autore di parecchi volumi di liriche, romanzi e *sinfonie* in prosa.

Pietroburgo è divenuto il centro che raccoglie i pochi cultori di studii filosofici in Russia. Questo centro nella Russia zarista era Mosca. La casa editrice *Put* (La via) contribuiva enormemente al risveglio della scuola spiritualistica in Russia, grazie all'energico impulso di Eugenio Trubetzkoi, Nicola Berdiaev, Vladimiro Ern, e Nicola Minskij (pseudonimo). L'evoluzione del pensiero filosofico russo trovava la sua espressione, il suo organo ufficiale nei *Voprosy filosofii i psikhologii* (Questioni filosofiche e psicologiche). Ma il redattore capo di questa rivista, L. M. Lopatin, ed i più illustri rappresentanti della filosofia moderna, N. G. Debolsky, A. S. Lappo-Danilevsky, N. N. Lange sono morti, ed insieme con essi è scomparso vittima dell'odio del bolscevismo contro la coltura superiore dello spirito, il manipolo di giovani pensatori che sognavano nuovi allori per la loro patria. Sono caduti nel rigoglio della loro gioventù F. Linde, che si era già reso famoso per la sua tesi sul *Concetto,* una preziosa contribuzione alle ricerche dialettiche; O. O. Rosenberg, orientalista e filosofo, noto pei suoi studi sulle fonti del buddismo cinese e giapponese, e D. V. Boldyrev. Rimane sulla breccia E. L. Radlov, il valente direttore del *Giornale del Ministero dell'istruzione pubblica,* la più scientifica delle pubblicazioni periodiche russe, che dopo un secolo e più di gloriosa esistenza è stato falciato dal bolscevismo. Il Radlov, amico e biografo di Vladimiro Solovev, è forse il più valente conoscitore della storia del pensiero filosofico russo. In pieno bolscevismo egli ha avuto il civile coraggio di dare alla luce un Saggio di storia della filosofia russa (*Ocerk istorii russkoi filosofii*), Pietrogrado, 1921, pp. 98, il solo volume che con ricca bibliografia ci tracci il quadro del pensiero russo nel secolo XIX. Egli si è associato con N. O. Lossky, valentissimo cultore di logica e gnoseologia, che gli orrori e le miserie del bolscevismo non hanno impedito di dare alla luce parecchi dotti volumi sulla materia di sua competenza, e dalla loro mutua cooperazione è nato il periodico *Mysl* (Il Pensiero), organo della Società filosofica di Pietrogrado, il cui primo fascicolo è apparso nel gennaio del 1922.

La *Mysl* è attualmente l'unico organo della filosofia russa. Uno sguardo ai suoi due primi fascicoli ci convince che realmente superiore alle energie umane è lo sforzo dei suoi redattori per dotare la Russia di un periodico che non ha nulla da invidiare a quei che lo hanno preceduto, e non a torto la *Novaia Russkaia Kniga* di esso scrivea: « La *Mysl* è un fenomeno consolante nella coltura russa. Esso ci attesta lo spirito inestinguibile della scienza russa, che attraverso le più gravose condizioni di esistenza conserva in tutta la sua originalità e vigore la vita del pensiero. Ed a tutti gli appassionati della filosofia, che vivono al di là delle frontiere russe, esso impone l'obbligo di recare aiuto alla nuova pubblicazione, che ha bisogno di mantenere le sue relazioni con la vita filosofica dell'Occidente (1922, n. 4, p. 19) (1).

Nell'agosto, a cura della Casa editrice che pubblica gli artistici volumi della *Letteratura universale,* per iniziativa di E. Zamiatin, A. N. Tikhanov, e K. P. Ciukovsky si è pubblicato il primo fascicolo del *Sovremennyi Zapad* (L'Occidente contemporaneo). La Russia continua a rivolgere i suoi sguardi verso l'Occidente, ed a riscaldarsi al tepore

(1) A questo proposito annunziamo che a Mosca, sotto la redazione di N. N. Rusov, si prepara l'edizione di un *Lessico dei pensatori russi.* L'idea di un'opera di tal fatta era germogliata nel 1918 nella mente di Basilio Rozanov, valentissimo critico e filosofo russo, morto l'anno scorso. La filosofia russa merita di essere conosciuta nonostante gl'ingiusti ed infondati preconcetti a suo riguardo. Come scrive E. Hollerbach: « Noi russi non siamo ricchi di sistemi filosofici originali e per molto tempo noi fummo schiavi della filosofia tedesca. Non ci sono fra di noi produzioni originali, ma ciò nonostante noi siamo ricchi, quanto forse nessun'altra nazione nel mondo, di una filosofia *sui generis,* piena di vita e di vigore, diffusa in tutto il campo della nostra letteratura artistica. I drammi della nostra filosofia, rivestiti della carne e del sangue di viventi modelli, rifulgono dei sette colori dell'iride della creazione artistica. La letteratura artistica russa è sempre stata vigorosa nella sua speculazione su ciò che è eterno, imperituro, sui problemi incorruttibili e perenni dello spirito umano. — *La filosofia russa e le sue sorti, Novaia russkaia kniga,* 1922, 5, p. 3.

del genio occidentale. La nuova Rivista darà contezza delle correnti letterarie e delle conquiste scientifiche europee. Il primo fascicolo contiene un saggio dello Spengler sul Prussianismo e Socialismo, traduzioni dal Duhamel, Kipling, Règnier, Marinetti.

Delle ricchezze bibliografiche ed artistiche russe, tesori nascosti presso i privati, e spesso minacciati di dispersione, si occupa la Rivista mensile: *Sredi Kollektzionerov* (Fra i collezionisti), cominciata a pubblicarsi a Mosca nel 1921. Era sorta dapprima come organo dell'*Associazione degli amici dell'antichità*. Con la beltà delle sue illustrazioni e dei suoi caratteri (si pubblica nella migliore tipografia di Mosca, quella di Mamontov), non avea che pochi lettori (la sua tiratura è di sole 500 copie). La Rivista si occupa di preferenza di libri: ma nel dominio delle sue ricerche entrano anche le collezioni di arte, che nella Russia zarista formavano non di rado l'orgoglio di famiglie private, e che nella loro stampa i Bolsceviki, non si sa con quale fondamento, si vantano di avere sottratto al pericolo di vendita o dispersione.

Un risveglio di studii si osserva eziandio nel dominio delle scienze storiche. Non parliamo delle numerose Riviste che raccolgono i documenti storici della rivoluzione, e tra le quali primeggia il *Byloe* (Passato), che prima della rivoluzione vedea la luce a Parigi. Noi alludiamo a ricerche che abbracciano in tutta la sua vastità il campo della storia, senza distinzioni di tempo e di frontiere. Sotto gli auspici dell'Accademia delle scienze, la cui attività tenea altre volte del prodigioso, è apparso il primo fascicolo degli *Annaly*, un periodico dedicato esclusivamente alla storia. L'iniziativa di una simile pubblicazione spetta al valente bizantinista, Feodor Uspensky, ex-direttore dell'Istituto archeologico russo di Costantinopoli, autore di una storia monumentale di Bisanzio, della quale sventuratamente si è dato alla luce solamente il primo volume: *Istoriia vizantiiskago imperiia*, t. I, pag. 872 in-folio, 1912 (?...). L'Uspensky, che avea avuto il prematuro onore di un elogio funebre all'*Académie des inscriptions et belles-lettres*, a giudicare non solo dalla sua iniziativa, ma anche dalla sua non spenta attività letteraria, rimanda a miglior tempo l'addio alla vita, inserisce nel primo fascicolo degli *Annaly* una dottissima rassegna critica e bibliografica dei lavori apparsi negli ultimi anni in Russia sulla *Bizantinologia*.

Fra i lavori più interessanti di questo fascicolo, i cui collaboratori ricevono un milione di rubli per un foglio di stampa di lavori originali, menzioniamo quello di N. I. Karieev: *La rivolta del Tirolo sotto Napoleone I*, e quello di N. Tsemghi: *Il problema agrario nelle origini del Medio Evo*. Fra le Riviste storiche annoveriamo anche il periodico mensile: *Messaggiero ebraico* (*Evreiskii Viestnik*), che noi qui menzioniamo per mostrare quanto i tempi siano mutati. Vede la luce a Pietrogrado, e nei primi due fascicoli ha inserito articoli su Dostoievsky e gli Ebrei, sul Witte e la questione ebraica. Uno studio o piuttosto una recensione collettiva dei periodici d'indole storica che si pubblicano attualmente in Russia ci è data da S. Piontkovsky (probabilmente uno scrittore polacco: Piatkowski) nel fascicolo secondo (1922) della Rivista bibliografica bolscevika: *Peciat i rivoliutziia*.

Forse la diminuita circolazione della stampa quotidiana favorisce lo sviluppo di questi tentativi di risurrezione della produzione scientifica russa, perchè una più grande quantità di carta è disponibile per le Riviste. Gli stessi organi comunisti non nascondono la loro crisi economica, resa più grave dalla severità della censura. Per citare un esempio, al principio del corrente anno Kiev noverava sette giornali quotidiani (uno ebreo, uno polacco, uno ukraino, uno armeno, e tre russi). Nello spazio di 3 mesi, di tutti questi giornali sopravvive unicamente la *Proletarskaia pravda*, con una tiratura di 6000 copie!...

Di leggieri si comprende che gli sforzi degl'intellettuali russi per far risorgere gli organi del pensiero scientifico nella loro patria sono molto limitati, e non di rado presto esauriti. Ma l'*intelligentzia* russa che langue assiderata nella sua culla proietta vivi bagliori nella grande massa di esuli volontarii, di emigrati, di profughi russi che ormai hanno invaso l'orbe intiero. Il vero risveglio letterario russo noi lo troviamo, anche nel dominio della stampa periodica, fuori della Russia bolscevica. A Parigi ed a Praga vedono la luce le migliori Riviste russe: *Sovremennyia Zapiski* e *Russkaia Mysl*, e di questa fioritura della stampa periodica russa fuori della Russia bolscevica parleremo in un prossimo articolo.

Aurelio Palmieri.

LETTERATURA SCOLASTICA

R. Murri. — *Scuola e politica,* Firenze, « La Voce » (collez. *Scuola e Vita*), 1922, pp. 182, L. 5.

Gemma Harasim e A. Fajani. — *Carducci,* Firenze, « La Voce » (collez. *Scuola e Vita*), 1922, pp. 89, L. 3,50.

Nei saggi raccolti da R. Murri in questo volumetto ci son pagine belle, se non altro per l'alto ideale al quale esse commisurano i problemi della scuola e dell'educazione. Il movimento femministico vi è delimitato e giustificato come aspirazione della donna verso un più chiaro intendimento e più consapevole esercizio della femminilità; e come poco rispondente alle esigenze di una tal direttiva vi è criticato quanto in Italia si è venuto facendo per l'istruzione e l'educazione della donna. V'è additato come un problema insolubile, anzi inesistente, quello in virtù del quale si contrappongono cultura e tecnica, laddove i compiti di un insegnamento son sempre compiti di formazione di una coscienza e di una persona umana per quel determinato mondo di rapporti e di azione dal quale emerge, nel quale vive e nel quale anche si suppone che dovrà più tardi svolgere la sua personalità e attività. Coraggiosamente vi si afferma che i mali della Scuola sono i mali stessi dello spirito e della coscienza nazionale, in quanto la nazione non si rifece idealmente, il Risorgimento, come moto ideale verso nuove sintesi di vita, verso il nuovo Stato, fallì nel '48 -49 e non ebbe più seguito. Al che, gareggiando in coraggio col Murri, si potrebbe aggiungere che l'Italia fu opera di una minoranza di eletti; che alla Nazione si arrivò senza che il popolo fosse maturo; e alla sua maturazione non si potè arrivare perchè affrettata ed avversata da conflitti che la storia stessa del suo risorgimento aveva legato all'Italia. Un popolo, pervenuto tardi e quasi per miracolo a nazione, si trovava tutt'altro che avviato ad una educazione nazionale; e quando questa diventava possibile, se la contendevano spirito laico e spirito confessionale, l'uno additando l'altro risolutamente come lo spirito del male. Se i preti eran sospettabili di non poter conciliare i due concetti di educazione e libertà di coscienza, quegli altri s'illudevano che il popolo avesse a progredire colla nutrizione artificiale della pedagogia enciclopedica, rimpolpata di positivismo della seconda metà del secolo xix. Laddove il buon insegnamento deve partire dal cuore e andare verso il cuore. Il povero presidente degli Stati Uniti Garfield — quello assassinato nel 1881 — diceva di un suo corregionale Mark Hopkins, grande pedagogista, grande proprio per la semplicità dei mezzi: « tutto ciò di cui c'è bisogno per avere una buona scuola è lo scolaro da una parte di un ceppo in mezzo al bosco e Mark Hopkins dall'altra parte ». (*All that you need to have a good school is to have the pupil at one end of a log in the wood and Mark Hopkins at the other end*). Altro che musei e perfezionamenti pedagogici.

Il Murri scrive: « Un carattere comune costante ci presenta la scuola prima della guerra: quello di non offrire agli educandi, o di offrirli in maniera astratta e formale ed inefficace, un ideale e un programma di vita morale, le norme pratiche di condotta nell'uso consapevole della vita, e nei rapporti con i propri simili e con la società ». E che così sia, e in una misura anche maggiore che non appaia dalle parole del Murri, risulta dal decreto, veramente curioso, del Ministro A. Baccelli, che il Murri discute, *pour la bonne bouche,* in fondo al volume. « In ogni scuola media, regia o pareggiata, a coadiuvare il capo dell'Istituto nelle *funzioni educative* può essere associata l'opera di un insegnante volta a promuovere l'educazione morale e civile degli alunni, integrando l'azione propria di ciascun collega ». Questo coadiutore, eletto dal collegio degli insegnanti, « è tenuto a

fare o promuovere conferenze straordinarie sui fatti più significativi della vita italiana contemporanea, a guidare gli alunni più meritevoli nelle speciali visite o gite d'istruzione, a confortare i giovani nelle iniziative o riunioni intese a stringere vieppiù i rapporti fra la scuola e la famiglia, tra scolaresca e cittadinanza, a mettersi in frequente relazione con loro per plasmare il carattere e seguirne l'evoluzione intellettuale e morale, a prendere, d'accordo coi colleghi della scuola, tutte quelle altre iniziative che, senza gravare il piano obbligatorio degli studii, possano dare agli alunni più viva coscienza delle forze attuali della Patria ».

Il Murri osserva: « Questo provvedimento viene a ristabilire ufficialmente una differenza fra « istruire » ed « educare » che la costituzione stessa della scuola moderna, laica, non confessionale, pareva avesse definitivamente soppressa ». Ed è giusta osservazione, la quale però andrebbe rincalzata da ammirativi di sorpresa e da interiezioni di protesta. Perchè la cosa è veramente enorme! Un Ministro dell'Istruzione il quale non sospetta neanche che il còmpito di educare rientri in quello d'istruire! il quale grossolanamente intende concentrare le funzioni educative nelle mani di un solo e deriva nella scuola il tipo dell'ufficiale propagandista! Ecco a che cosa conduce la ricerca del nuovo quando non è guidata da alcuna serietà di propositi e di esperienze e non è illuminata da un poco di sincero amore per la propria missione!

Figuratevi se con tali Ministri dell'Istruzione c'è da sperare nell'approssimazione della scuola elementare al suo ideal tipo: della scuola elementare dove si forma il popolo!

Il Murri insiste soverchiamente — forse perchè quasi tutti questi scritti rimontano agli anni della guerra — sul concetto di scuola *nazionale*. E certamente la scuola ha da risentirsi anch'essa di quell'unità di stile che forma la nazione. Ma questa unità non può essere disegnata in aria e deve campeggiare nello sfondo dell'umanità, secondo un concetto che non ci riporta niente affatto a Rousseau e alla grande rivoluzione, ma alla romanità e all'umanesimo. Le note fondamentali della civiltà rispondono necessariamente all'ideale della perfezione umana in genere; quelle circoscritte nell'unità di una data Πόλις non possono non venir dopo. E pecca di mal diretto patriottismo quell'uomo politico ora assai in evidenza, che in una intervista proprio di ieri tra i numeri del suo programma di futuro ministro annunziava questa: la riforma della scuola popolare, in modo che ne vengan fuori i prossimi futuri soldati della patria. *Unop, dui; unop, dui.*

Ci vuol altro. Nelle nostre scuole per il popolo è perfettamente assente la preoccupazione dell'individuo « sociale ». Il ragazzo che va a scuola e i genitori che ve lo mandano sanno perfettamente che egli non riporta in famiglia nulla di quel che impara a scuola: nozioncelle da una parte, paroloni dall'altra. La violenza della parola e del gesto; la nessuna cura della propria persona o una cura puramente esteriore, rispondente a una deplorevole tradizione di formalismo; la nessuna poesia della casa; la deplorevole barbarica abitudine dello sputo; la crudeltà contro gli animali; quella, non meno infrenabile, contro gli alberi; ecco, intanto, delle note esteriori, che, appunto per esser tali, incresciosamente colpiscono e deturpano l'innata gentilezza del nostro popolo. Si potrebbe cominciar di lì. Basterebbe che stato e chiesa, cioè maestro e parroco s'intendessero senza nessun apposito concordato e unissero i propri sforzi contro queste offese alla civiltà e ne facessero sentire — sentendola, bene inteso, essi per i primi — la sconvenienza.

Ma sì! Il maestro grida: « viva la libertà! » o qualche altra cosa di grosso.

Il parroco dice sommessamente: *Dominus vobiscum.*

E chi s'è visto, s'è visto.

A me poi che non sono nè parroco nè maestro non si voglia rimproverare di fermarmi alle piccole cose. Perchè io lo faccio apposta, convinto come sono che la educazione del popolo è composta di una ininterrotta continuità di momenti graduali; e informato come sono dalla Storia Nazionale che quei pochi eletti i quali fecero l'Italia, santamente intesi a sbandierare in faccia al mondo i fasti della nostra meravigliosa civiltà passata, lasciarono e abituaron gli altri a lasciar nell'ombra le più elementari esigenze di quella presente.

Nella stessa collezione pedagogica diretta dal benemerito G. Lombardo-Radice la signora GEMMA HARASIM ci dà due saggiuoli sul Carducci: uno sulle immagini femminili

nella poesia carducciana, « per le antiche allieve »; un altro « per le piccine delle scuole cittadine di Fiume » nel quale si tratteggia la figura del poeta. Nel primo ha ben ragione la signora H. di sostenere che Carducci sentì la poesia della donna: ma forse eccede alquanto nell'allegare, a prova della sua tesi, anche i passi dove il Carducci parla di « Ivrea la bella » « Italia madre; madre di biade e viti e leggi eterne », ecc. ecc., o di Roma che dai sette colli protende le braccia all'amore. Nel secondo saggio merita certamente lode lo sforzo della H. per adattare alla mentalità delle « piccine » di Fiume la figura del Carducci. Ma dal suo stesso parlare risulta la sua poca fiducia nell'ardua impresa. E allora sorge il quesito: perchè averla tentata? Per compiere un dovere verso il poeta della terza Italia? Ma i doveri prossimi degli insegnanti son quelli verso i propri allievi: e primo tra essi quello di non parlar loro di cose che non possono capire. D'altronde non si può neanche dire che la signora H. raggiunga sempre il massimo della chiarezza, quando il secondo periodo del suo saggio suona così: « Ma difficile anche perchè troppo alta, gigantesca s'eleva la figura del poeta, che con le piccole forze vostre e col mio debole aiuto, possiamo ardire di giungere a presentarla vicina e completa al vostro pensiero ».

c. d. l.

RECENSIONI

Karl Julius Beloch - *Griechische Geschichte,* zweite neugestaltete Auflage - Erster Band: erste Abteilung, di pp. VI-466; zweite Abteilung, di pp. X-409; Strassburg 1912-13 - Zweiter Band, erste Abteilung, di pp. VIII-432; zweite Abteilung di pp. VIII-418; Strassburg 1914-1916 - Dritter Band, erste Abteilung, di pp. XII-652; Berlin und Leipzig 1922.

La stampa del terzo volume di quest'opera che ci si presenta nella seconda edizione, è parzialmente compiuta, giacchè è uscito da poco il primo tomo contenente la parte espositiva e ricostruttiva, e non dovrebbe essere lontana la pubblicazione del secondo, contenente la parte analitica e giustificativa. Questo sistema di alleggerire l'esposizione, rilegando quasi in tante appendici le discussioni che servono ad avvalorare i risultati della ricerca, l'autore l'aveva già adottato nel terzo volume della prima edizione, che comprendeva il periodo compreso tra la disgregazione dell'impero persiano e la vigilia dell'ingerenza romana in Grecia: ad esso è rimasto fedele nell'elaborazione di questa seconda edizione dei primi volumi. A non lunga distanza dalla pubblicazione completa del primo volume sopraggiunse la guerra mondiale che, oltre a ingoiare tante vite e ricchezze, doveva, nell'esasperazione dei rapporti internazionali, ravvivare gli antagonismi culturali, alimentati spesso dall'ignobile speculazione sui più nobili sentimenti, poichè l'etichetta del patriottismo serviva spesso a dissimulare fini interessati e non sempre confessabili. Il secondo volume, pubblicato in parte nel fatale anno 1914, in parte nel 1916, non è stato conosciuto dagli Italiani che alla fine della guerra. Pertanto non sarà sgradito ai lettori de « La Cultura » un cenno che non si riferisca solo alla contenenza del volume testè pubblicato, ma si estenda a tutta l'opera, mantenendo la notizia entro i limiti consentiti dall'indole del periodico, che non è destinato ai soli specialisti.

Come era da prevedersi, il primo volume che comprendeva il periodo più antico, doveva subire nella seconda edizione un rimaneggiamento profondo nell'economia, e nello stesso tempo offrire una rappresentazione conforme agli ultimi risultati dell'esplorazione archeologica, condotta specialmente dalla scuola inglese e italiana, che hanno rinnovata la preistoria della Grecia, come quella dell'Orsi ha rinnovata la preistoria della Sicilia. Si pensi che il primo volume della 1ª edizione era stato pubblicato nel 1893; fino allora vi era stato qualche sospetto circa l'origine esotica della civiltà micenea, e si era pensato ai Cari e a quel popolo, che ha fatto tante volte le spese di tutte le ipotesi, i Fenici. Ma la insufficenza delle prove in favore di ciascuna di queste teorie era tale, che l'ipotesi dell'origine greca non solo non era stata debellata, ma appariva sempre se non la più sicura, certo la meno imbarazzante. Gli scavi di Creta e delle Cicladi condotti metodicamente misero in luce che Creta fu il centro d'irradiazione di una civiltà, della quale la micenea era soltanto l'ultima fase: che i Cretesi furono un popolo preellenico, e che i Greci, popolo d'origine nordica, man mano che si stanziavano nella parte più estrema della penisola balcanica, assorbivano gli elementi di questa civiltà, dopo aver prima adottato i trovati della popolazione preellenica continentale, come il palazzo a tipo omerico: che avvenuta quest'assimilazione, documentata dalla civiltà micenea del continente, i Greci come invasori entrarono in Creta, assoggettando la parte occidentale.

Quando si pensi che nella prima edizione la narrazione giungeva al periodo immediatamente precedente la disastrosa spedizione ateniese in Sicilia del 415, mentre nella seconda un volume abbraccia solo il periodo compreso tra le origini e la cacciata dei Pisistratidi, e, sommando le pagine della parte espositiva con quella della parte monografica, il secondo volume conta quasi duecento pagine di più del primo, si ha un'idea dello sviluppo dato alla materia. Il secondo volume della seconda edizione contiene la trattazione del periodo riguardante le guerre nazionali e la guerra peloponnesiaca sino alla catastrofe della potenza militare ateniese; il terzo finalmente di cui è uscita in luce solo la prima parte, quella espositiva, comincia con la fondazione dell'impero spartano dopo il disastro ateniese di Egospotami e giunge sino al dissolvimento dell'impero persiano per opera d'Alessandro. L'Autore senza

mutare il suo criterio adottato implicitamente nella prima edizione, considera con quest'avvenimento chiuso un ciclo storico, e connette il secondo periodo, di carattere avventuriero, della conquista d'Alessandro, col periodo seguente, che per convenzione è chiamato *Ellenismo*.

Ove si consideri che tutta la storia greca dal quinto al quarto secolo s'impernia sull'ingerenza del re di Persia nelle faccende della Grecia, il quale sconfitto militarmente si prende sui vari stati della Grecia la rivincita diplomatica col sedersi tra loro arbitro mediante la corruzione e lo sfruttamento della loro rivalità: che si va facendo sempre più chiara la visione delle cause di questo disagio, eliminabile solo con la risoluzione del problema di conciliare l'autonomia dei singoli Stati con la concordia dei Greci cementata da un vincolo politico: che man mano che questa coscienza si viene formando e maturando appare come una condizione imprescindibile per la realizzazione dell'unità nazionale la distruzione dell'impero persiano; ove si considerino, dico, queste aspirazioni provenute dalla diagnosi esatta del male, la conclusione del terzo volume con la distruzione dell'impero persiano apparirà corrispondente a un criterio esatto di distribuzione. Non occorre dire che nell'esposizione del progresso di questa idea panellenica Isocrate occupa un posto eccelso, avendo tracciato un programma che si venne avverando punto per punto. Vero è che è stato negato ad Isocrate, il più genuino rappresentante dell'idea panellenica, un programma politico che avesse per contenuto il panellenismo (KÄRST *Geschichte des hellenistischen Zeitalters* I p. 22-23). Certo Isocrate non aveva questo programma politico se il panellenismo s'intende realizzato in un impero le cui singole repubbliche fossero degradate a municipii con una capitale in cui risiedesse il potere centrale; ma non occorre spendere un argomento per dimostrare che il panellenismo d'Isocrate si fondava sulla conciliazione dell'unità con le singole autonomie, e sull'esistenza di una potenza egemone capace di comporre i dissidi reciproci e imporre con l'autorità derivata dalla forza la soluzione di essi. Il sinedrio di Corinto e la delegazione del comando supremo dell'esercito a Filippo attuava completamente l'ideale di Isocrate, che si finirà una buona volta di considerare come solo un mirabile artefice di periodi armoniosi.

Come abbiam detto, non è ancora edito il tomo che formerebbe la seconda parte del terzo volume: speriamo che non ne tardi molto la pubblicazione, di guisa che ci sia agio di ricorrere alle singole dimostrazioni per chiarire quei punti in cui nella prima parte sono esposti solo i risultati. Rileviamo che questo volume non solo presenta più ampiamente eleborata la materia svolta nella prima edizione, ma contiene capitoli quasi del tutto nuovi, come l'ottavo riguardante la popolazione, e il nono lo sviluppo economico della Grecia dopo le guerre del Peloponneso. Per gli studi demografici ed economici il Beloch ha avuta sempre molta propensione, e molto opportunatamente è dato ad essi il dovuto rilievo in un'opera di ricostruzione qual'è questa storia, che con la pubblicazione del quarto volume, ora terzo, ci offrirà una sintesi armonica e completa di tutta la vita greca sino alla vigilia dell'intervento romano.

V. COSTANZI.

POLIZIANO, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*. Introduzione e note di A. MOMIGLIANO, Torino, U.T.E.T., 1921, p. 199; L. 6.

Sobrie le note e limitate a quello che è necessario per la comprensione del testo. Concentrato nell'*Introduzione* il commento estetico, pieno di finezze, che forse qualche volta danno nel sottile. Non credo si falserebbe il concetto del M., deducendo dalle sue pagine che nelle *Stanze* la riboccante gioia umanistica include in sè la reazione dell'anima non appagabile dalla caducità delle cose umane. Dalla combinazione, che è in contrasto, delle due note, deriverebbe la bellezza delle *Stanze* e la novità delle figure di Julio e Simonetta, figure, pel M., addirittura « immortali della nostra poesia, e simili soltanto a sè stesse ». Ora, sarebbe forse da osservare che il motivo della giovinezza, caduca come la rosa e da cogliere quindi con pronta mano è dei più comuni della letteratura umanistica (v. p. es. le ricche pagine dedicategli dal Laumonier nel *Ronsard poète lyrique*) e si lascia insomma ricondurre al *carpe diem* oraziano; e, ciò osservato, rimarrebbe da accertare come il Poliziano lo abbia per suo conto, sviluppandolo, affinato. Non tanto, credo, quanto fa parere al M. la sua sensibilità. Io arriverei a dire che quelle due figure giovanili gli escon di mano così eteree pel poco interesse d'*artista* con cui le foggia. L'interesse del Poliziano, umanista anche come poeta, è, sopratutto pei grossi blocchi di materia descrittiva. La descrizione della reggia di Venere: ecco il fatto suo. E' una descrizione dove manca, in fondo, il senso della misura, perchè manca una visione d'insieme, e il descrittore si perde dietro a un particolare dopo l'altro. « Se il poema fosse continuato, scrive il M., per sviluppar con coerenza il suo motivo animatore, il Poliziano avrebbe dovuto trasformare i suoni e i toni del suo mondo... ». Ma c'è da credere che anche se Giuliano non fosse caduto sotto il pugnale dei Pazzi, il poema non sarebbe stato condotto a termine, così

come non fu condotto a termine, fiaccata dal carico delle descrizioni, la *Franciade* del Ronsard. L'alessandrinismo gioca di questi brutti tiri. E siccome dire « alessandrinismo » non è niente affatto dire una brutta cosa e in ogni modo è nominare una cosa assai cara agli umanisti, non si fa davvero torto al Poliziano, chiamandolo alessandrino. Sia pure che di qui gli venga quel non so che di acerbo, più sensibile, s'intende, quando lo si paragoni all'Ariosto, nel quale l'umanesimo si è consumato in compiuta Rinascenza. Il volume del Momigliano, che è della *Collezione di Classici italiani*, vuol esser certo anche, se non principalmente, pei giovani. Or poichè il M. a qualche nota di carattere storico non rinuncia (v. p. es. quelle sulla data delle *Stanze*) avrebbe anche dovuto, nell'interesse dell'estetica, del resto, oltre che della storia, accennare alla mal trionfata artificiosità del Poliziano in contrasto colla perfetta naturalezza ariostea. E chi meglio avrebbe potuto di lui che davanti all'opera d'arte si commuove e commuove?

Ma a noi, a proposito di alessandrinismo, si potrebbe dire: e chi meno alessandrino del Poliziano in quanto autore dei freschi rispetti e delle non meno fresche canzoni a ballo e canzonette che tornano a figurare nel volume del Momigliano? Risponderemmo: ma il realismo popolare e familiare fu la materia prediletta di quei sapienti cultori dell'arte che furono gli alessandrini propriamente detti. E ad affettare in gara con essi carità pei motivi popolari, il Poliziano umanista sapeva perfettamente di fare cosa squisitamente raffinata.

c. d. l.

Il Duca d'Atene, il Sacco di Lucca, l'Assedio di Tortona, di NICCOLÒ TOMMASEO a cura di A. CAJUMI, Lanciano, Carabba, 1921, pp. 189 (Collezione *Scrittori italiani e stranieri*).

Ben a ragione il Cajumi ravvicina il Tommaseo al Veuillot. Preciserò: somigliano per una certa onesta rabbiosità. Ma d'altro si tratta in questo volumetto, che è preso quasi tutto dal racconto *Il duca d'Atene*. Il Tommaseo narratore somiglia al Manzoni per la concezione della Provvidenza che mette ordine tra quei balocchi che sono le azioni umane; e anche, a lui somiglia per la concezione della poesia rimpolpatrice della storia. Se non che, mentre il Manzoni intendeva che còmpito del poeta fosse profondarsi in certe intimità della storia sfuggenti allo storico puro, il Tommaseo autore di romanzi storici si direbbe volesse assegnarsi il còmpito d'un'accurata notazione di minuscole esteriorità. E un'esteriorità è, in fondo, la lingua ch'egli affetta della Firenze — o Fiorenza, com'egli ostinatamente dice — del tempo del Duca d'Atene. Il che, per la via dei contrarii, ci richiama la naturalezza del Manzoni, miracolosa quando la si ripensi conquistata a pieno e d'un tratto tra il frascame della rettorica tradizionale. Comunque, realismo anche quello del Tommaseo, un realismo che ha un po' troppo coscienza di sè, e quindi virtuoso, e un pochino anche affine al suo sottilizzare con la parola come puro valore lessicale. Se non che lo sforzo formale vuole essere in prosa dissimulato più che in poesia. E per questo a me è sempre parso e pare che le precocità del Tommaseo sian specialmente da ammirare nella sua poesia, per entro alla quale, com'è noto, affondò qualche volta le mani il D'Annunzio, sensibilissimo a qualsiasi luccichìo di preziosità. Parecchi anni fa ebbi a scrivere (*Cultura*, 15 febbraio 1912, col. 110): « Il De Sanctis rimprovera al Tommaseo « ricercatezza nell'effetto » e « una forma non solo precisa, ma concisa — concisione che non è condensamento, è assottigliamento »; le forme che gli si presentano « come stecchite, assottigliate ». Ma parla del Tommaseo prosatore. E tutti codesti difetti finiscono per essere i pregi del Tommaseo poeta ».

Quod scripsi, scripsi.

Sono ancora oggi della medesima opinione.

c. d. l.

C. LEVI, *Studii Molieriani,* Sandron, 1922, pp. 230, L. 9.

ID., *Molière,* Roma, Formiggini, (*Profili,* n. 59), 1922, pp. 80, L. 2,70.

Il titolo *Studii Molieriani* forse non risponde a quel che il libro è e vuol essere, secondo dichiara l'autore stesso nella *Prefazione*: cioè opera divulgativa. Ma bisogna aggiungere che il Levi ha un'ampia conoscenza della letteratura sull'argomento, come risulta e lungo il corso del libro e dalle ben nutrite appendici bibliografiche. E allora si può venire a pensare che il Levi abbia inteso « divulgazione » nel senso più nobile della parola: cioè, esposizione per tutti dei risultati ai quali la critica propria e degli altri è pervenuta.

Il che è, e bisogna esserne grati al Levi, per qualche capitolo p. es. *La fortuna di Molière in Italia* o *La fortuna di Molière in Inghilterra,* diligenti riassunti. Ma è evidente nel libro una certa predilezione per gli argomenti, diciamo così, estrinseci. Armanda Béjart vi ha forse troppo larga parte. Certo, per essere essa stata la tormentatrice di Molière e la causa prossima del capolavoro del *Misanthrope,* non può non apparirci un personaggio importante. Ma il Levi, pur discorrendone spesso e a lungo, nulla di veramente nuovo o certo ci dice circa il suo grado di parentela con Maddalena Béjart (figlia o sorella?), circa i suoi pretesi amori coll'attore Pradon, circa la sua identificabilità con M.lle Menou.

Quali e quante amanti abbia avuto il Molière, anche questo può essere un problema che ad una certa importanza può essere elevato coi rigori di una serrata critica storica o con bei colpi d'ala di quella psicologica. Laddove il Levi ne discorre terra terra, con un tono di blanda curiosità; nè punto ci commuove, francamente, il suo scatto finale in difesa del Molière imputato dal Lotheissen di dongiovannismo. Il Levi è uomo di mondo, e penserà certamente come me che poco male sarebbe per Molière se l'accusa del Lotheissen avesse preso o prendesse piede. Grazioso il parallelo tra Nicoletta, la buona moglie del buon Goldoni, e Armanda, la capricciosa, infedele moglie di Molière, ma come « studio » molieriano fa magra figura.

Sia pure che si tratta, in questo volume, di articoli pubblicati qua e là, in una od altra occasione, e poi qui riuniti. Ma, se chi li ha scritti avesse avuto un ben chiaro e preciso concetto dell'opera molieriana e della sua ubicazione nella storia della letteratura francese, un filo di continuità tra vari saggi sarebbe venuto fuori da sè.

Ma che questo mancasse al Levi risulta evidente dal suo « profilo » molieresco, dove non avrebbe potuto trovar posto che l'essenziale, se di questo il Levi fosse stato in possesso. Or il Levi riconsidera qui il Molière come un monolito: il Molière che invece, e per la concezione della vita e per quella dell'arte, è ben del suo tempo, cioè del tempo di Racine, La Bruyère, Boileau, La Fontaine.

« Quasi nessuna importanza, scrive il L., diede Molière all'intrigo comico: più volte si valse di argomenti già da altri sfruttati: fu forse difetto di immaginativa da parte sua... ». Ma no: l'indifferenza per l'intrigo è caratteristica fondamentale dell'estetica cartesiana; e come Molière le sue commedie, così Racine amava far le sue tragedie « de rien ». « Insincerità, falsità di sentimenti, galanteria, superficialità di carattere, impostura, tutti i difetti maggiori degli uomini di Corte dovevano essere antipatici a un buon borghese, quale era Molière, dotato di un robusto buon senso borghese ». Ma il buon senso di Molière è il « bon sens » dell'*Arte poetica* di Boileau, il nemico giurato del « clinquant » e di tutto ciò che non fosse secondo ragione e natura. Un carattere così prominente, comune a tutti i grandi artisti del tempo, non può esser registrato, *en passant*, come una semplice nota personale di Molière. Tutti sono naturisti come Molière, che, per essere un d'essi, risolve secondo « natura » il problema dell'educazione delle ragazze. « uno, secondo giustamente dice il L., degli argomenti preferiti di Molière, una delle sue preoccupazioni costanti ». Ed è sempre perchè Molière è un naturista come quegli altri che « la sua filosofia si può riassumere nella difesa dei diritti dell'istinto contro ogni costrizione che tenda a soffocarli ». Il Levi conta troppo sul soggettivismo del Molière, al quale dedica un capitolo dei suoi *Studi*: ma il suo pessimismo, pur dato che rifletta casi della sua vita, fa causa comune col pessimismo di Racine, di La Fontaine, di La Rochefoucauld, di La Bruyère. Il capolavoro di Molière, «*Il Misantropo*, è commedia ammirevole, non per l'azione che è pressochè nulla, ma sopratutto per i caratteri, che sembrano scolpiti nel bronzo, e per l'universalità dei sentimenti ». Cioè: commedia di « caratteri », appunto perchè commedia non d'azione per la ragione sopra detta. Ma in quanto commedia di caratteri, non un prodotto inopinato e quasi miracoloso, bensì affine, e come e quanto!, ai *Caractères* di La Bruyère. « Alceste è uno dei caratteri più profondi del Teatro mondiale». Sì: ma che cos'è un « carattere » tagliato fuori d'ogni azione? Diderot esigerà addirittura sulla scena l'uomo colla sua « professione », perchè abbia veramente vita; A .G. Schlegel non crederà compensabile colla perfezione del carattere di Alceste l'assoluta mancanza di azione. E in un « profilo » sarebbe stato necessario alle consuete lodi sostituire un giudizio comprensivo che mettesse in vista i difetti, sia pur rendendone ragione colla storia alla mano.

A proposito del *Misanthrope* scrive pure il Levi: « Vuolsi che il modello del carattere di Alceste sia stato preso dal Marchese di Montausier, marito di una delle amanti di Luigi XIV... ». Or il Montausier fu il marito di Julie d'Angennes, la figlia illustre della Marchesa di Rambouillet, della quale non so se si possa dire che fu una delle amanti di Luigi XIV; ma certamente fu una « preziosa » alle prese con un marito di carattere austero fino alla rigidità (cfr. *Cultura* 15 febbr. 1922, p. 188).

CESARE DE LOLLIS.

ENRICO GIOVAGNOLI, *Le origini della pittura umbra. Gli affreschi recentemente scoperti nell'alta Umbria.* Città di Castello, Casa Editrice « Il Solco», 1922, pp. 71, L. 6.

Assai notevoli, per lo studio della scuola umbra, gli affreschi, in massima parte del primo Quattrocento, scoperti in questi ultimi anni nell'Umbria settentrionale. E specialmente le pitture del Nelli in S. Agostino di Gubbio (in parte da poco tempo alla luce), quelle di scuola eugubina scoperte dal Salmi (1920-1921) in S. Domenico nella stessa città, quelle in S. Domenico di Città di Castello e nella Pieve di Canoscio.

Tali importanti opere l'A. in questo saggio si propone d'inquadrare nella storia delle origini dell'arte umbra, venendo specialmente a confermare l'importanza in essa avuta dagli artisti eugubini.

E da Oderisi a Guido Palmerucci, al caposcuola Ottaviano Nelli ed ai suoi continuatori è tutta una ricca serie di opere e di ricordi che testimoniano una vivace attività. Opere non sempre di vero valore d'arte e forse talora da giudicarsi più severamente di quel che l'A. non faccia. Così, per il Nelli, si può anche ammettere che la Madonna del Belvedere sia una gentile opericciola e che negli affreschi del palazzo dei Trinci vi siano scene abbastanza vivaci e suggestive, ma tutto questo non può giustificare certe espressioni liriche dell'A. di fronte a tali opere (pp. 26 e segg.) nè può fare approvare l'importanza troppo grande che egli dà al Nelli, che sarà, sì, notevole nel suo ambiente, ma solo ivi volerà « come aquila », nel vero Parnaso appena come pollastro.

E' ben vero che l'A. stesso talora, d'altra parte, riconosce i difetti di tale pittore (p. 27 — non si tratta solo di *tecnica*! — p. 38), ma allora come mai tanto entusiasmo? Questo forse deriva dal naturale amore dello studioso per il proprio campo particolare. Così pure, infatti, l'A. vuol porre in evidenza (e talora giustamente) il carattere indipendente della scuola umbra, diminuire l'importanza di Assisi come centro d'irradiazione dell'influsso di altre scuole o almeno dare a tale influsso un valore negativo (p. 18). E tale amore gli fa dire che nei secoli XIII-XIV a Gubbio « cresceva una schiera di artisti che si mostravano già rivali *fortunati* » addirittura « dei più celebri maestri di Firenze e di Siena » (e quali mai sono questi artisti?).

Ma se anche si tratta di opere di scarso valore estetico bisogna tener conto del fatto che lo studio dei minori e delle loro modeste opere sparse per ogni borgo è una particolare necessità per costruire la storia della scuola umbra, scuola, secondo l'A., essenzialmente popolare (p. 70), anche per il suo carattere di religiosità umile, di pietà cristiana e francescana. Perchè lo spirito dell'arte umbra è eminentemente religioso (pp. 59, 62, 69 ecc.).

Il suo cristianesimo poi sarebbe di origine particolarmente romana (pp. 5, 61 ecc.). Questo avrebbe forse avuto bisogno di una maggiore determinazione, perchè l'A. parla talora un po' vagamente di « antica arte cristiana », nè mostra con troppa evidenza come mai la schiera di anonimi umbri che lavoravano già prima dell'andata dei Toscani ad Assisi fosse composta di artisti « unicamente eredi dell'arte romana *delle catacombe* » (p. 64).

Ciò nonostante questo saggio, ricco di felici spunti e scritto con piacevole garbo, presenta un interesse non comune.

VITTORIO MOSCHINI.

A. E. BRINKMANN; Barockskulptur. — *Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum* XVIII *Jahrhundert*, Berlin 1920 (In due volumi che fanno parte del grande Handbuch der Kunstwissenschaft, edito dalla Akademische Verlags-Gesellschaft Athenaion. — Di complessive pagine 427).

L'autore pubblicò già nella stessa collezione un volume sulla architettura dei secoli XVII e XVIII che ha notevole importanza come veduta d'insieme, ma presenta moltissimé inesattezze nei particolari. La colpa non è tanto da imputarsi allo scrittore, quanto alle condizioni attuali degli studi sull'architetttura di quel periodo, che specialmente per quanto riguarda l'Italia, solo da pochi anni sono condotti con rigore di metodo. Questa manchevolezza è ancora più grave nel nuovo volume dedicato alla scultura, perchè evidentemente l'autore trovandosi in Germania durante la guerra, non ha potuto conoscere le ricerche che si sono condotte in quel periodo tra noi sulla scultura barocca, le quali hanno chiarito molti punti, e messo in onore molti artisti poco conosciuti ed apprezzati. Il metodo che informa l'ampio lavoro si può riassumere presso a poco così: larghe disquisizioni estetiche sugli atteggiamenti artistici del periodo di cui si tratta, e applicazione di queste teorie, non sempre giuste, a certe opere capitali dei maggiori artisti, che vengono descritte talora con una prolissità non opportuna in un'opera di carattere sintetico. In questo gran mare di osservazioni generali, di distinzioni, di atteggiamenti e di tipi, le figure dei singoli artisti non risultano ben delineate, ma sembrano quasi costrette a forza alla dimostrazione e alla esemplificazione delle particolari vedute del critico.

La trattazione comincia con un capitolo di oltre ottanta pagine su Michelangelo, studiato come iniziatore della scultura barocca, le cui opere furono il *canone* per gli italiani, per gli spagnuoli, per i tedeschi, fino a che il Winckelmann e i critici del neo-classicismo tornarono a scoprire la bellezza dell'arte antica. Ma questa ampia trattazione ci sembra fuori di posto in un volume che abbraccia la scultura di quasi tutta l'Europa nel Sei e Settecento, e del quale occupa quasi un terzo; ed è l'indizio rivelatore del metodo con cui tutta l'opera è condotta, non su ricerche originali, e quindi senza giusta armonia tra le varie parti. Così dopo questo lungo studio su Michelangelo, che dovrebbe essere quasi un'introduzione, il Brinckmann se la sbriga con poche pagine sulla scultura della seconda metà del Cinquecento, che parrebbe secondo lui tutta al seguito del Buonarroti, fondandosi sul consiglio del Vasari

agli artisti del suo tempo: « Sforzatevi d'imitare Michelangelo in tutte le cose ». Ci sono maestri che avrebbero meritato di esser posti in una luce più viva, come il lorenese Niccolò Cordier, e che rimangono invece appena in penombra e son proprio quelli che han trasmesso al Seicento l'eredità michelangiolesca.

Appena a pag. 213 si comincia a trattare della scultura italiana del Seicento. Naturalmente si parla in modo speciale dell'arte in Roma, che è nel secolo XVII il centro a cui affluiscono i maggiori scultori da tutta l'Italia. Il B. osserva che quasi tutti gli scultori che operano in Roma intorno al 1600 sono o italiani del settentrione o fiamminghi; ma questi fiamminghi hanno un'importanza molto limitata nella formazione della scultura barocca, e rappresentano una corrente a parte che ha atteggiamenti tutti diversi da quelli dei secentisti, e presto si inaridisce senza portare nessun contributo allo stile barocco, sebbene il B. attribuisca ad essi una importanza che in realtà non hanno. I due monumenti in cui si raccoglie quasi esclusivamente l'opera di questi scultori del periodo di transizione sono le cappelle Sistina e Paolina in S. Maria Maggiore, eseguite a quindici o venti anni appena l'una dall'altra, ma così profondamente diverse nello stile che il confronto fra esse, appena sfiorato dal B., si presta in modo eloquentissimo per far risaltare la modificazione profonda che avviene nell'arte in questo periodo. Nella cappella Sistina (1585-80), elevata dall'austero Domenico Fontana, l'architetto prediletto di Sisto V, l'erettore di palazzi e di obelischi, ci troviamo ancora di fronte a una concezione strettamente cinquecentesca; nella Paolina (1607-1615, le date del B. sono inesatte) l'architetto Flaminio Ponzio ripetè la pianta della Sistina e collocò pure sulle pareti laterali i mausolei di Clemente VIII e di Paolo V di forma identica a quelli di Pio V e di Sisto V che sono nel sacello sistino, ma lo spirito animatore è essenzialmente diverso. Nella Paolina la policromia è vivissima; arditamente son messe accanto le tinte più forti, e il colore è gettato sui pilastri e sulle fasce a larghe zone; mentre nella Sistina, cornicette, cartelle, stelle araldiche spezzano di continuo le superfici. Domenico Fontana adoperava i marmi colorati come in un lavoro d'intarsio; Flaminio Ponzio ne riveste le pareti come con drappi di damasco, dando alla casa della Vergine della Neve una festevolezza che contrasta col severo aspetto del sacello di Sisto V. Tra il pontificato di papa Peretti, implacabile giustiziere, lottatore del cattolicismo, e quello di Camillo Borghese, il papa avvocato, l'uomo gioviale, un mutamento grande è avvenuto negli spiriti; la Chiesa, sfuggita al pericolo che la minacciava dal nord, e rifattasi in Africa e in Oriente delle perdite subite in Europa, torna a vita più libera, respira, si para a festa.

Nella distinzione degli scultori che hanno eseguito gli altorilievi dei monumenti papali, il B. cade in qualche errore: l'Incoronazione di Pio V non è del fiammingo Egidio della Riviera, ma del lombardo Silla Lunghi (il B. lo chiama sempre Scilla!); la statua inginocchiata di Paolo V è pure di Silla e non di Leonardo da Sarzana, che ad ogni modo non deve chiamarsi con questo nome, ma secondo documenti da molti anni pubblicati, Leonardo Sormanni.

Accennando fuggevolmente a Stefano Maderna, autore dell'altorilievo della battaglia di Strigonia, il B. ricorda la famosa S. Cecilia della basilica trasteverina, e riferendosi al suo caratteristico atteggiamento, dopo averla definita una felice invenzione ma priva di merito artistico, aggiunge che però neanche l'invenzione spetta al Maderna, perchè nella stessa chiesa c'è una lunetta dipinta da Francesco Vanni che rappresenta la Santa nella stessa posizione; ma l'osservazione non è giusta perchè è notissimo che tanto il pittore che lo scultore ritrassero dal vero la posa in cui fu trovato il corpo della martire romana, quando nel 1599 il cardinale Sfondrato fece aprire il suo sarcofago (vedasi il nostro studio sul Maderna nell'Annuario dell'Accademia di San Luca del 1913, che il B. ignora). Il capitolo sulla scultura barocca propriamente detta è ancora più debole. Il B. vi afferma, per esempio, che il Borromino non ha sèguito nell'architettura italiana, tranne che nel Guarini, mentre il maestro lombardo è il rinnovatore a cui guardano e si ispirano tutti gli architetti nostri del Sei e del Settecento. La figura del Bernini è studiata piuttosto ampiamente e le sue opere principali descritte in ordine cronologico, ma con scarsa comprensione dell'arte del maestro; basti dire che il B. gli attribuisce, datandola intorno al 1628, la Pietà che è nella cripta della Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano, che è un'opera di un secolo posteriore. Il mausoleo di Urbano VIII sarebbe una imitazione di quello di Paolo III di Guglielmo della Porta, che gli fa riscontro nella tribuna di S. Pietro, mentre fu il Bernini stesso a collocare in quel posto e a dare quella disposizione al sepolcro di papa Farnese, che si trovava prima in uno dei nicchioni scavati alle basi dei piloni della cupola. La S. Teresa rappresenterebbe il punto culminante di una linea evolutiva che avrebbe all'inizio la S. Cecilia del Maderna, mentre non si possono immaginare due opere concepite con più diverso spirito. Il B., a differenza dei precedenti scrittori che hanno trattato del Bernini, si vale di una fonte preziosissima, cioè del *Journal de voyage du cavalier Ber-*

nin en France, scritto dal visconte di Chantelou, che ebbe da Luigi XIV l'incarico di accompagnare il Bernini durante il periodo della sua dimora in Francia nel 1665. Il diario, pubblicato dal Lalande nel 1884, ci permette di seguire giorno per giorno il Bernini, e di conoscere le sue idee e il suo modo di lavorare, e contiene nei dialoghi tra l'artista, lo Chantelou e coloro che si recavano a visitarli, molte notizie anche sulle opere giovanili del maestro.

Il capitolo sulla diffusione dello stile berniniano lascia ancor più a desiderare, ma non se ne può fare soverchio carico al B., il quale si trovava innanzi ad un terreno quasi inesplorato, e quindi si è limitato a raccogliere notizie qua e là, da scrittori antichi e moderni, accumulando una quantità di inesattezze: la più grave di tutte è quella di scindere, fondandosi sull'errore di alcuni antichi biografi, la figura dello scultore Francesco Mochi, autore della celebre Veronica della Basilica Vaticana, in due artisti diversi, che passano come seguaci del Bernini, mentre il Mochi, nato nel 1580, pur avendo vissuto fino al 1646, e avendo operato a fianco del Bernini, rimase sempre immune dall'influsso del maestro, conservandosi uno scultore *di maniera secca,* come dice pittorescamente il biografo Passeri; egli è forse il principale artista del periodo anteriore al Bernini, e volentieri lo chiameremmo il primo scultore barocco in ordine cronologico, che avrebbe meritato, anche in un'opera sintetica come quella del B., una larga trattazione.

Così i seguaci del Bernini e dell'Algardi, Ercole Ferrata, Domenico Guidi, Andrea Bolgi, Giuliano Finelli e tanti altri sono appena ricordati dal B. per qualche opera principale, e affogati nel gran mare della scuola berniniana, mentre ognuno di essi ebbe il suo atteggiamento personale, il suo carattere individuale, che non è giusto ridurre ad un unico punto di vista.

Lo abbiamo già detto, un'opera come quella del Brinckmann non si poteva scrivere durante la guerra, stando in Germania; l'autore stesso qualche volta lo riconosce, ma se ciò dimostra la sua onestà di scrittore, non diminuisce i difetti del lavoro e le sue gravi inesattezze, tanto più pericolose in quanto sono raccolte in un manuale di carattere generale, che va per le mani di tutti, e che, per la sua natura, dovrebbe accogliere solo informazioni sicure e notizie certe e ben controllate.

ANTONIO MUÑOZ.

CRONACA

L'Italia del dopoguerra vista da un francese. — A un paese moralmente disorientato come il nostro può essere di qualche utilità il sapere come è visto dagli altri. Di qui l'interesse, per lettori italiani, delle note che un buon conoscitore dell'Italia, il signor Paul Hazard, sta pubblicando nella *Revue des deux Mondes*: nel fascicolo del 15 agosto ne è uscita la prima parte, impressioni d'un soggiorno in Toscana durante l'estate del 1921. E' una serie di graziosi quadretti, elaborati a tavolino non senza ricerca di effetti e di prospettive, ma che tuttavia conservano la vivacità della prima impressione, e più forse l'avrebbero conservata se l'autore non avesse ricorso alla finzione di darli per fogli di taccuino: come tali, sono, ripeto, un po' troppo civettuoli e ripicchiati. L'infatuazione bolscevica delle classi operaie; la stanchezza e lo scetticismo delle classi medie, e la loro sfiducia negli uomini di governo; l'irritazione sorda o palese contro gli Alleati, e, specie nei riguardi della Francia, l'uggia, ormai diffusa in tanti, della retorica così abusata durante la guerra; la corsa al piacere, in tutti, e l'efimero pullulare d'una letteratura esclusivamente afrodisiaca; lo scoramento de' buoni cittadini dinanzi allo sfacelo dello Stato e della coscienza nazionale, la baldanza della gioventù borghese ed il suo ostentato disprezzo per ogni forma consuetudinaria di cultura e d'azione; il sorgere del fascismo e, al suo apparire, il ritorno della fiducia ne' pavidi conservatori e in uomini di vecchia cultura che si sentivano ormai sopraffatti; il pericolo, data l'inerzia del governo, dell'offensiva borghese: tutto codesto, presente o passato prossimo, è osservato e studiato curiosamente dal signor Hazard tra una descrizione e l'altra (alcune, in iscorcio, felicissime) di paesaggi e d'opere d'arte. Il signor Hazard si astiene dal formular giudizi, ma s'indovina facilmente che le sue simpatie, sia pure con qualche riserva, sono pel fascismo, in cui par ch'egli veda la sola forza viva e operante della nuova Italia, anche, forse, perchè fascisti o filofascisti devon essere i suoi amici di Toscana. Ma non è il caso di contenderci, tra fascisti e antifascisti, il suffragio del signor Hazard, come non è il caso d'insistere su qualche sua inesattezza (par ch'egli equivochi, per esempio, quando accenna alla scissione tra gli interventisti: la scissione avvenne sulla questione della Dalmazia e non su quella di Fiume, rinunzia che nessuno ha mai « predicato »). Sarà piuttosto da notare che l'articolo tradisce qua e là de' punti deboli nella sua impalcatura logica. Il signor Hazard è un idealista impenitente che nella guerra dell'Intesa vede ancora, dopo Versailles, « la défense de la justice contre l'injustice »: poichè dunque si trattava d'un « conflit de principes auquel nulle conscience humaine ne pouvait se soustraire », l'Italia aveva il dovere morale d'intervenire « du côté de la justice et du droit » e gl'interventisti hanno il merito d'aver dato al proprio paese la coscienza di codesto preciso dovere. Se non che le notazioni di fatti significativi, di cui l'articolo è intessuto, rivelano nel signor Hazard il più realistico buon senso: per esempio, egli ha sentito il bisogno di segnalare ai suoi compatrioti tutta la ridicola sguaiataggine dei discorsi e dei brindisi « où il est abondamment question des deux soeurs latines », e, quel ch'è più, di metter in luce la volontà ferma, in Italia, « de ne plus aller à la remorque d'une autre puissance » e « le soin d'exiger en toute circonstance un traitement qui soit au moins celui d'égalité ». Ci son dunque — oltre il Diritto con tanto di maiuscola, che difficilmente un singolo Stato può confiscare e monopolizzare — tanti diritti quante sono unità statali? e quell'altro, quello con la maiuscola, non è per avventura un'idea di Platone che si contamina e deforma quando discende ad incarnarsi nel mondo sublunare? Questi dubbi il signor Hazard non li formula, ma deve averli portati con sè, in germe, ritornando d'Italia in Francia. Ci se n'accorge, come dicevo, a certe dissonanze di quell'amabile musica che è la sua prosa.

p. p. t.

Cristoforo Colombo. — La festa annuale del 12 ottobre per la ricorrenza della scoperta d'America, festa stabilita per iniziativa del console generale dell'Uruguay a Parigi, riuscirà quest'anno singolarmente solenne. Più di cento città francesi — senza che, in verità, nessuna alleghi il certificato di nascita di Colombo entro la propria cerchia — hanno già informato l'« Unione Pa-

natiantica » della loro deliberazione di partecipare alla festa del 12 ottobre prossimo.

La data della scoperta dell'America! Questa sì che meriterebbe di figurare nel calendario delle glorie e delle vacanze italiane! Non si esagererebbe dicendo che è per la storia del mondo la data più importante dopo quella della nascita di Cristo e non si direbbe che la pura e semplice verità, affermando che la gloria ch'essa ricorda è tutta italiana.

A proposito. L'Italia fece qualche cosa in occasione del 4. Centenario della scoperta dell'America. Tra l'altro, pubblicò l'edizione completa degli Scritti del grande Navigatore, in tre volumi e un supplemento. Ma, chi lo crederebbe? Al Ministero dell'Istruzione quei volumi furono ammonticchiati e dimenticati non si sa dove con una così brutale incuria che l'umidità ha completamente distrutto il primo volume. Che fortuna se quella edizione, come quasi tutte le opere promosse o incoraggiate dallo Stato, non fosse stata terminata entro il tempo prestabilito! Essa sarebbe, oggi, ancora *in fieri* e si potrebbe illudere di essere « monumentum »

quod non imber edax, non aquilo impotens possit diruere......

Ciò che non è, è sicuramente eterno.

ANCORA DELLA CRUSCA. — Annunziammo l'opuscolo di C. de Lollis (fasc. 15 giugno, p. 378), nel quale si ripubblicava anche la Relazione De Lollis - Gentile - Rossi al Ministero dell'Istruzione contenente la proposta di assegnare alla Crusca il compito della pubblicazione di antichi testi. Un nostro lettore che la pensa come noi in materia di Crusca — dunque un ben pensante — ci segnala una lettera aperta a S. E. il Ministro dell'Istruzione pubblicata da EZIO LEVI nel fasc. 1-16 agosto 1917 della *Rassegna Nazionale*. In essa è detto: « Due anni fa l'Accademia della Crusca, annunciando solennemente i suoi propositi di rinnovamento, prometteva di aggiungere al lavoro lessicografico... funzioni letterarie di comprensione più larga. Una di tali nuove funzioni letterarie dell'Accademia potrà essere, con benefizio degli studi italiani, quella che il Governo Dittatoriale dell'Emilia aveva affidata alla R. Commissione Emiliana del 1860 », cioè la pubblicazione di antichi testi. Dunque, la proposta della Commissione De Lollis - Gentile - Rossi era così poco assurda, che era già venuta in mente ad altri, proprio a Firenze, dove vive o si dice che viva la Crusca, e ben quattro anni prima che Croce diventasse Ministro. O perchè dunque la veneranda Accademia abbrividì in tutte le sue rughe davanti alla proposta di quella obiettivissima Relazione e come mai il Senatore Guido Mazzoni, suo segretario, si fece banditore delle sue proteste, lui che di Lutero e Melanctone ha così poco? Si dirà: ma il Levi parla di lavoro da « aggiungere », mentre quella viperea Relazione parlava di lavoro da « sostituire » a quello del *Vocabolario* che la Crusca non fa, non può e non sa fare. Ma, per Bacco! il Levi, da privato, in una Rivista, poteva aver piacere o anche essere obbligato a cercar degli eufemismi. Una Commissione, rivestita di un carattere ufficiale, no. È chiaro è che quando a Tizio che proclama il gran da fare che gli dà la sua attuale occupazione, Caio (nel caso presente il professor Levi) propone un nuovo e niente affatto lieve còmpito, chiaro è che Tizio pel momento non faccia nulla o non sappia e possa fare quello che gli han dato finora da fare. Claro, hombre! (Il Senatore Mazzoni è stato inviato straordinario in Ispagna, sia pure per la letteratura, ed è per ciò che ci vien fatto di parlargli spagnuolo).

VECCHIE MAGAGNE UNIVERSITARIE. — Ci giunge un opuscolo di G. M. MONTI, *L'Università di Napoli prima della riforma di Carlo di Borbone*, Napoli, Ricciardi, 1922, pp. 20 (estr. da *Napoli Nobilissima*, marzo-aprile 1922), e ci affrettiamo a segnalarlo come lettura appetitosa e istruttiva a quanti abbiano attinenza colla vita universitaria. Il Monti ha spigolato documenti ancora inediti e sconosciuti relativi alla Università napoletana e alle sue, diciamo così, stravaganze prima della riforma indetta da Carlo di Borbone.

E che cosa ha trovato?

Giacinto Giriscrotti, professore di fisica sin dal 1714, mostrava nel 1734 una supplica a re Carlo, colla quale gli chiedeva l'interim della cattedra di... Etica, Politica e Morale. Gli fu risposto picche; e lui, allora, ossequente all'obiettatogli criterio dell'affinità, chiese l'interino della cattedra di... anatomia. (Glossa: anche oggi, per gli incarichi si stiracchia quanto più si può il criterio dell'affinità; e chi sa che cosa avverrà colla nuova legge che rende quasi obbligatori gli incarichi!).

C'eran professori che non facevano quasi mai lezione. Uno non la faceva addirittura mai: questo campione dell'imperativo categorico era il consigliere Aniello Cappellani che, con uno stipendio di 600 ducati per la cattedra dei Feudi, in ventotto anni, non ascese una sol volta la cattedra. Evidentemente, la cattedra era per lui un feudo... senza impegni da parte dell'uomo-ligio. Ma, per Dio, un bel giorno (non si sa proprio quale, però certo anteriore al 1734), « li studenti napoletani e regnicoli » ricorsero alla Maestà del Re supplicandolo « dare sullo esposto que' rimedii che stimerà più proprii, sì per far rientrare entro il Regio Erario tutto quello indebitamente s'ave esatto detto Cappellani, così anche

per provedere detta Cattedra in persona abile, ed idonea ».

Altri professori insegnavano, sì, ma sobriamente: tutto compreso per un quattro mesi dell'anno scolastico: e tra i più sobrî erano i professori ecclesiastici, che andavano a predicar la Quaresima, lasciando sostituti quasi sempre inetti. Anche contro questi temperati negligenti c'è un reclamo studentesco, in data 1° ottobre 1735: « Signore. La comunità de studenti nelli Regi Studi come fedelissimi sudditi e vassalli di V. M., supplicando espone come, non durando più gli studi in questa università che sei mesi, e tolte le ferie di Natale, Pasca e Carnevale, si riduce a quattro mesi scarsi, hanno per tanto li lettori animo andarsene a predicare la Quaresima, come nella passata Quaresima il Padre Milante andò a predicare a Nardò in Puglia, il P. Quesada in altro pulpito del Regno, e il P. Gatti nello Spirito Santo, e nelli anni passati a Genova e Romagna, per le quali prediche vi passano più di due mesi tra accesso e recesso, sicchè li poveri studenti sono obbligati ad avere supplementi, che per lo più cominciano altri trattati diversi da quelli de' propri lettori, e quest'anno ci è venuto a leggere nellla cattedra del P. Gatti uno non mai visto nell'Università, che lesse altro trattato, sicchè lo studio si rende assai leggiero e di niun profitto (Glossa: di professori che non fanno lezione si parla anche ai nostri giorni (cfr. *Cultura* del 15 luglio, nella *Cronaca)*; ma non si sa di studenti che contro di ciò protestino).

Reclami, dal 1714 in qua, di studenti e eletti della città contro l'angustia e l'improprietà dei locali di S. Domenico Maggiore, dove l'Università era stata costretta nel 1703, adibito a caserma il vasto palazzo degli studi: « cinque miserabili stanze », delle quali « tre angustissime »; « per lo che i giovani non fan altro che litigar tra loro per trovar luogo, con esser venuti talvolta alle risse ed alle mani, per lo che è convenuto ai professori scendere dalle cattedre e tralasciar le lezioni». (Glossa. Superflua. *Tout comme aujourd'hui*; al più, cfr. le difficoltà incontrate per acquistare quel povero palazzo Carpegna, dalla fisonomia così poco universitaria).

Nella Relazione di D. Celestino Galiani, arcivescovo di Tessalonica, per la Riforma Universitaria, in data 7 ottobre 1735, tra le cause del decadimento si allega quella del mancato conferimento di onori e cariche extrauniversitarie ai professori. Una volta « quasi tutti i Ministri si pigliavan dall'Università; ora un tal lodevole uso si trova affatto dismesso, ed è più di un secolo, che non si è veduto un professore innalzarsi alle toghe. Da ciò n'è derivato che dove allora tutti i più dotti giureconsulti... si applicavano all'Università, ora all'incontro si trova essa caduta in tanto disprezzo, che uno de' più mediocri avvocati e procuratori si stimerebbe offeso, se gli si offerisse una cattedra ». (Glossa: noi abbiamo, *Cultura* cit., deplorato le ambizioni extrauniversitarie dei professori, le quali includono un evidente scontento della propria missione. Ma che farci, una volta che era così anche dugento anni fa?).

TUTTO IL MONDO È PAESE. — Le nostre biblioteche sono ben lungi dall'aver colmate le lacune di pubblicazioni periodiche tedesche, rimaste interrotte per via della guerra. Si legga un po' che cosa scrive il professore C. PITOLLET ne *La Librairie*:

« L'autre jour, un professeur agrégé d'histoire chargé d'une rubrique dans la *Revue Historique* et avec lequel j'ai naguère préparé l'agrégation à Toulouse, me confessait ingénuement sa stupeur de recevoir, pour la *Revue*, de mervilleux ouvrages allemands imprimés avec un luxe, une élégance dont rien n'approche chez nous. Je lui dis — car la conversation avait lieu dans le seul endroit de Paris où l'on cause beaucoup, alors qu'on devrait y observer le plus religieux des silences, et il va sans dire qu'il s'agit de la salle si mal dénommée «de travail» à la *Bibliothèque Nationale*, où tout le monde bavarde, depuis MM. les garçons, citoyens conscients, jusqu'aux vieux metèques russes plus ou moins bolchevisants, qui y frelonnent de temps immemorial, — je dis donc à ce professeur d'histoire: «*Ah! mon cher, vous allez en voir bien d'autres, quand le fameux wagon qu'attend la «Nationale» depuis quelque chose comme un lustre, sera enfin arrivé, catalogué et mis à notre disposition, à nous qui ne sommes rien que des travailleurs, c'est-à-dire des choses inexistantes aujourd'hui!* » — « *Quoi, quel wagon?* » demanda M. L.....d. — «*Vous êtes simple*, exclamai-je! *Mais le wagon des imprimés du temps de guerre, que nous livre l'Allemagne et que M. de la Roncière attend avec une impatience sans cesse croissante...!*». Et j'expliquai à cet historien ahuri que seulement lorsque ce mythique «wagon» serait révélé à Lutèce, l'on verrait à la *Nationale* quelque chose d'aussi phénoménalement invraisemblable que l'ouverture de la Salle des Périodiques et Journaux — laquelle s'ouvrira... dans quelques dix ans — à savoir l'apparition, sur la table des *Revues*, de ces Périodiques d'indispensable nécessité: le *Literarisches Centralblatt*, la *Deutsche Literaturzeitung*, etc., qui en sont bannis depuis l'été de 1914 et qui n'en continuent pas moins à paraître, etc., etc.».

LE ECCLESIAZUSE. — Dal 15 al 19 luglio hanno avuto luogo in Parigi le sedute della Federazione Internazionale delle donne universitarie, convenute in numero di 300 e rappresentanti 18 paesi.

Ai discorsi era consentito (povere signore e signorine!) un massimo di cinque minuti. Solo per tre relazioni si accordò un quarto d'ora: *Rôle social des Femmes Universitaires en France* (relatrice: signorina Monod); *Les Femmes mariées et les professions libérales* (relatrice: Mrs. Alice Roussel); *L'Art féminin français* (relatrice: signorina Poupelet, scultrice).

L'ultima seduta è stato un inno alla pace. C'è chi dice aver visto spuntare ali d'angelo al dorso delle gentili convenute, « pulzelle e maritate ». L'ordine del giorno recava: « *Nos méthodes pour aider au développement de la paix* ».

Quali, questi metodi?

Li ha spiegati Mrs. Mc Williams, di Toronto (Canadà), membressa del Comitato esecutivo del Consiglio Nazionale dell'Istruzione Pubblica: « Noi vogliamo la diffusione di tutto ciò che è umano; noi non vogliamo contentarci di scambi intellettuali, il sapere non ci basta; noi non vogliamo contentarci di scambi sociali, l'amicizia non ci basta. Ma noi vogliamo arrivare alla pace che va di là da ogni intelligenza, e per codesto ci occorre realizzare una intesa spirituale ».

Poco chiaro.

Ma che importa?

C'est rudement bien dit

I DUE GUÉRIN. — Ernest ZYROMSKI ha avuto la delicata idea di pubblicare (editore A. Colin) due volumi dedicati uno a *Maurice de Guérin,* l'altro a sua sorella *Eugénie*. Sesso a parte, perfetta conformità di temperamento tra i due; devozione ed influenze reciproche. Lei, donna superiore, ma, anche, in quanto donna, sempre pronta a far propri i dolori altrui, ebbe un'affezione materna pel fratello più giovane, delle cui speranze e disgrazie si fece una fonte d'ispirazione; lui, immaginativo, nostalgico, amante dei boschi più che del tumulto parigino, trovò spesso il riposo dell'anima nella melanconia contemplativa dell'adorata sorella.

BARBEY D'AUREVILLY. — Per più di venti anni venne gittando in un suo grosso registro pensieri, riflessioni, note, miniando il tutto con rabeschi, stemmi, armi, croci, ancore, cuori trafitti: un vero tatuaggio in svariati colori. La bizzarra raccolta, dove scintillano le *boutades* alle quali si abbandonava, nella libertà della solitudine, uno spirito originale, conservata dalla signorina Luisa Read, è stata pubblicata in fac-simile dal signor Lafuma presso l'editore G. Crès, col titolo *Disiecta Membra.*

MAURRAS E L'ACCADEMIA. — Al momento in cui scriviamo, non è ancor nulla deciso per la successione a Paul Deschanel nell'Accademia Francese. Ma è noto che tra i candidati c'è Charles Maurras. Il quale, forte dei meriti letterari che si attribuisce, spera non gli si terrà conto di quelli che agli occhi di accademici repubblicani possono parer demeriti politici. L'ha detto francamente in un articolo di fondo dell'*Action Française*. Se non che gli Accademici sono quel che sono dappertutto: e qualcuno non riconoscerà al Maurras i meriti letterari; qualcuno metterà al suo passivo le insolenze sistematicamente lanciate all'Accademia dal suo amico e compagno di fede politica Léon Daudet; qualcun altro (gli accademici sono sempre di corte vedute) non capirà che cosa sia mai dire che « i succhi più squisiti della civiltà mediterranea hanno nudrito il suo talento » (N. Kemp, nella *Liberté*).

Del resto, chi non si aspetterebbe che Anatole France dovesse esser per lui? Lo stesso Maurras ha raccontato ad un redattore del *Temps* che egli conobbe il France durante un pellegrinaggio estivo nel Sud della Francia. Da allora egli ha potuto vantarsene amico e discepolo. « Je lui dois beaucoup, car la sagesse d'Anatole France est incomparable. J'ai suivi avec amour ses bienveillantes leçons, et je crois pouvoir fièrement me dire son disciple. J'atteste que chez lui l'homme est bon autant que le poète est grand ». Je - - -, je - - -, je - - -. Ma Anatole France, ahimè! interpellato da un *reporter* se darà il voto a Maurras, ha scritto sopra un pezzo di carta un colossale e laconico: *no*.

E noi comprendiamo perfettamente che il Maurras, meridionale, cioè mediterraneo, e *par là* corregionale di Tartarin, non possa piacere al France, parigino puro, parnassiano nella prima giovinezza, adoratore del finissimo Renan, maestro esso stesso di finezza.

Sotto l'esuberanza verbale maurrasiana non è nulla di quella vecchia Francia della quale egli *sese custodem posuit*. Lasciamo lì Anatole France. Glie lo ha detto un giornale comunista: *L'Humanité,* che ha il suo candidato: H. P. Gassier, un eccellente giornalista e squisito caricaturista. « M. Charles Maurras représente la Tradition, l'Hypocrisie, la Réaction, l'Ennui. H.-P. Gassier respire la Santé, et, parce qu'il est sain démolit la Tradition, fesse les hypocrites, ridiculise la réaction et fait rire, et fait rire aux dépens de M. Maurras et d'un certain nombre de citoyens parmi lesquels les académiciens ».

Ora, pazienza per il resto. Ma esser noiosi, come infatti è il Maurras, ecco una cosa non lecita in Francia neanche ad un candidato all'Accademia.

c. d. l.

PER SANTA TERESA. — Bernardo Sanvisenti nel fascicolo 109 di *Vita e Pensiero* (agosto 1922) ritesse sobriamente la vita di Santa Teresa ed espone il valore letterario e psicologico delle sue opere. « Nella variata e pur una, opera letteraria della Santa scrittrice c'è una linea da tratteggiare, un segno da cogliere, per cui essa è quello che è e volle essere, la definizione, infine, del suo amor di Dio, con sì amorosa e penosa fatica raggiunto (p. 468) ».

Il breve scritto è nato dal desiderio dell'A. di confutare la deturpazione che della Santa Edmondo Cazal faceva lo scorso anno in un suo studio pubblicato a Parigi.

NOVELLE TEDESCHE. — Le tre novelle del Keller che il Filippi ha egregiamente tradotte e raccolte in volume (GOFFREDO KELLER, *Novelle umoristiche*, Prefazione e traduzione di Luigi Filippi, Vallecchi, Firenze, 1922, L. 5) *I tre pettinai, L'abito fa il monaco, Il fabro della sua fortuna*, non sono certo, malgrado la loro originale freschezza, fra le migliori del grande novelliere svizzero; tuttavia si leggono con particolare curiosità e diletto.

Il lettore, peraltro, farà bene ad accogliere con qualche riserva i fugaci e spesso superficiali giudizi che il traduttore dà, nella prefazione, sull'opera del Keller e sulle caratteristiche della sua arte. Chè « Der grüne Heinrich » non è già un romanzo « un po' slavato che insieme con gravi difetti contiene delle pagine molto belle », bensì un vero capolavoro, in cui *Dichtung und Wahrheit* mirabilmente si fondono, uno dei romanzi autobiografici più geniali e profondi che siano stati mai scritti. Ed appare per lo meno unilaterale credere che « l'originalità del Keller stia nel suo particolarissimo umorismo grottesco ». Il suo accentuato oggettivismo che non gli impedisce d'essere uno dei più acuti indagatori e rivelatori dei misteri dell'animo umano, il senso pittorico che pervade, illumina e dà rilievo alla sua arte, il suo simbolismo, la sua concezione poetica strettamente unita con una superiore concezione morale sono elementi che non possono essere trascurati nell'arte di questo grande scrittore, il quale non ha ritratto soltanto scene, paesaggi e caratteri della sua piccola Svizzera, ma ha potentemente sentito pulsare nel suo il cuore dell'umanità in una visione di orizzonti assai più ampia di quella chiusa dalla cerchia dei monti della sua terra.

r. b.

D. G. ROSSETTI. — Il sig. H. DUPRÉ ha pubblicato (J. M. Dent et fils) uno studio su *Un italien d'Angleterre* : *Rossetti*. Il quale si distinguerebbe dai romantici inglesi e si avvicinerebbe ai Parnassiani francesi per certe sue qualità latine e specialmente per la disciplina del reale che interviene a contenere — e nel poeta e nel pittore — lo slancio di misticità e d'intima esaltazione.

POLIBIO DIMITRAKOPOULOS. — Il 28 luglio (10 agosto) è morto ad Atene Polibio DIMITRAKOPOULOS, uno dei più fecondi scrittori e poeti della Grecia moderna, un ingegno versatile, che lascia traccie durature nella storia della letteratura neoellenica. Cominciò la sua carriera letteraria col Rigas (Ὁ Ρήγας) poema eroicomico stampato a Nauplia nel 1889. Era semplice soldato, ed il capitano della sua compagnia per questo delitto letterario gli inflisse quindici giorni di prigione. Passò gli ozi forzati della sua breve cattività cantando le vicende amorose di una nuova Elena, rapita da un nuovo Paride ed i lai di un nuovo Menelao. Più tardi tentò con enorme successo le vie del romanzo, e scrisse le Memorie di un ufficiale (Τὰ ἀπομνημονεύματα ἀξιωματικοῦ). Dedicatosi totalmente alla letteratura, compose liriche, commedie, tragedie, drammi, romanzi, novelle. *Marcella, Il Buffone del Re, L'Ape*, sono annoverati tra i più bei drammi della Grecia moderna, e sono stati tradotti in varie lingue europee. Durante la sua malattia fe' rappresentare con esito felice il dramma Κριτήριον (Tribunale), che introduce sulla scena un solo personaggio del mondo reale, e gli spiriti. Il numero dei suoi romanzi raggiunge il centinaio. L'ultimo, *Aretusa*, si svolge a Venezia. I più letti sono *Il mistero del Bosforo*, e *Irene l'Ateniese*. Ai suoi funerali, uno dei suoi panegiristi, D. Myrat, lesse tra l'emozione degli astanti una lirica che il Dimitrakopoulos aveva composto sulla sua morte, e che noi traduciamo dal testo neoellenico :

Comprendo!... Sono morto, e tuttavia qualche cosa di me è rimasta, qualche cosa che nel mio interno mi domanda, dove andrà, e che cosa farà?! Sono il soffio dello zefiro, o piuttosto il rimbombo della folgore?.... Diverrò luce della luce, o tenebra della tenebra?... Diverrò un venticello, una nuvoletta, uno scroscio di pioggia?... Sarò uno zero o un numero, un sì oppure un no?... Se morto bene o male, dopo, dove andrò?... E nell'altra vita avrò mai pace?... Un'attrazione ed una repulsione mi trascinano qua e là. Mi sembra che un respiro infinito passi attraverso il petto. Accade forse lo stesso per tutti i morenti?... Dove sono?... Salgo in alto dalla bassa terra, o mi sprofondo negli abissi?... Scorgo il cielo azzurro qui.... e una luce meravigliosa, fiammante di porpora, che versa su di me le sue fiamme e sembra incendiarmi. La morte mi dice un non so che, o non mi dice nulla. Strano!... Sono morto, e di nuovo sento le membra del mio corpo. Non mi hanno chiuso nel feretro, non mi hanno sepolto nella terra. Ma come, ma perchè?!... Non è forse vero che una palla mi abbia traforato il petto, e piagato il cuore nelle sue fibre?... Suvvia!... Non si è arrestato il cuore nella vita che passa?.. E tuttavia sono morto, ed il cuore non cessa di battere!... Non basta all'uomo que-

sta prova dolorosa della sua esistenza! S'inoltra verso la morte anche col cuore. Comprendo!... Sono morto, ma qualche cosa di me sopravvive!

AURELIO PALMIERI.

(Tra le varie necrologie citiamo quelle della Καθημερινή, 30 luglio, p. 3; della Νέα Ἡμέρα (S. Dafnis), 29 luglio, p. 2; della Ἀθηναϊκή, (Vlasis Roumelis), 29 luglio, p. 1; dello Σχρίπ (lista delle sue opere più importanti), 30 luglio, p. I).

LETTERATURA AMERICANA. — Presso l'editore Laterza di Bari è uscito: K. MCKENZIE, *Conferenze sulla letteratura americana*, le sette conferenze, cioè, tenute dal professore americano nell'Università di Roma e in altre Università del Regno durante l'anno 1921-1922. Trattano de *Le Origini, Franklin, Irving, Cooper, Bryant, Hawtorne e Poe, Emerson, Longfellow, Walt Whitman, Mark Twain*; non hanno alcuna pretesa di erudizione; vogliono essere una semplice presentazione di fatti e d'opinioni personali, e sono corredate da una larga bibliografia.

IL FISCO E MINERVA. — In Cecoslovacchia, come risulta da una recente monografia del dott. G. QUERINI sulle condizioni economiche del nuovo Stato, i libri, le stampe, i giornali, la musica stampata, le incisioni in legno, in rame e in acciaio, le litografie, le fotografie, le pitture su legno, tela o pietra, i disegni su carta, le lastre d'impressioni, di metalli o pietra, le statue d'ogni genere, sono tutte ammesse in esenzione di dazio. Cose che la nostra burocrazia fiscale non arriverebbe a capire.

LA FIERA INTERNAZIONALE DEL LIBRO. — La *Nuova Gazzetta di Zurigo* fa degli apprezzamenti sul valore comparativo della produzione del libro nei diversi paesi secondo la presentazione che ne hanno fatta le loro ripettive sezioni nazionali all'esposizione di Firenze. Il primato è assegnato alla Germania. Della Francia vi si dice che par d'essere al 1880, non al 1922. Dell'Italia si segnala con parole singolarmente aspre il cattivo gusto.

OPUSCOLI ED ESTRATTI

BERTINI CALOSSO A., *La biblioteca d'arte e d'archeologia dell' Università di Parigi*, Roma, Alfieri & Lacroix, 1922, pp. 7 (estr. dal *Bollet. dell'Ist. di Archeol. e Storia dell'Arte*, anno I), [dà una compiuta idea della biblioteca donata nel 1918 all'università di Parigi da Jacques Doucet, prima collettore d'opere d'arte. poi bibliografo, una biblioteca tale che, col suo possesso, Parigi si è conquistato il posto di vera metropoli degli studi d'arte]. — CHECCHIA G., *Lingua viva e lingua morta. Lingua lessicale e lingua artistica*, Roma, Rass. Naz., 1922, pag. 10 (estr. dalla *Rass. Naz.*, apr. 1922)[Il C. sostiene l'utilità del *Vocabolario* della Crusca contro la Relazione De Lollis, Gentile, Rossi. Ma egli parla un linguaggio troppo diverso dal nostro perchè possiamo, non diremo « intenderci », ma « discutere ». Egli ha paura del « capriccio » dei parlanti e scriventi; egli dà come opinione di « molti filologi » che la nostra lingua continui la latina; è convinto che, uscendo dal medio evo, « dovemmo comporre tra le sparse e dissolute reliquie di un mondo defunto ... fin l'embrione di una lingua nuova »; è arciconvinto che la lingua solo per i « sommi », non per la moltitudine dei colti è continua e irrequieta creazione; e, d'altra parte che « quello che lo scrittore, per intimo bisogno estetico, può dare di proprio alla lingua nazionale, è ben poca cosa »]. — CROCE B., *Sulla natura dell'allegoria*, nota letta all'Acc. di Scienze Mor. di Napoli il 26 apr. 1922, Napoli, pp. 9. [colla solita sostanziosa chiarezza vi si abbozza una storia e critica dell'allegoria, inconciliabile colla poesia, sia pure in Dante, presso il quale essa è quasi sempre estrinseca, e rare volte in realtà interferisce nella poesia, mentre il più delle volte v'interferisce solo in apparenza e per volontà espressa dei critici]. — CULCASI C., *L'amore e il sogno nell'opera di Dante*, Città di Castello, « Il Solco », 1921, pp. 47 [tutta l'opera di Dante fu ispirata dall'amore, non precisamente ed esclusivamente nel senso mistico, poichè se ne sviluppò anche il suo contrario, l'odio. Bene architettato il volumetto; ma non si rende un servigio nè a Dante nè alla storia, negandogli, sempre in nome dell'amore, la coscienza, già umanistica, dell'arte]. — FERRARIS L., *La legge per Roma città capitale dello Stato italiano*, Roma, Direzione della Nuova Antologia, 1922, pp. 11 (estr. dalla *Nuova Antologia* 1° giugno 1922). — NATALI G., *Tra parrucche e guardinfanti*, Milano, 1922, pp. 17 (estr. dalla *Riv. d'It.* 1921, vol. I) [usi e costumi dell'Italia settecentesca, infranciosatasi dopo aver spagnoleggiato; molti dati, esposti con gran buon gusto]. — ORTIZ M., *La poesia di F. Gaeta*, Roma, 1922, pp. 13 (estr. dalla *N. Ant.* 16 giugno 1922) [cfr. *Cultura* 15 luglio, p. 428]. — SCIOSCIOLI D., *Nuovo metodo per l' insegnamento del greco nelle Scuole medie*, Salò, Devoti, 1922, pp. 16 [lodevole l'intenzione, ma non si rinuncia alla grammatica, non alla sinonimia, neanche alla fonetica. E allora dov'è il nuovo?]. — TROILO E. *Un maestro di Rosmini a Padova: Cesare Baldinotti*, Padova, 1922, pp. 13. (estr. dal vol. I della *Mem. e doc. per la Storia della Univ. di Padova*) [il B. fu professore in Padova dal 1803 al 1809; sensista, che però sentì il bisogno della coscienza della sensazione, studioso intelligente del Kant, non fu maestro del Rosmini nel senso stretto della parola, ma da lui fu avvicinato in intima dimestichezza]. — USSANI V. *Letteratura latina e gusto moderno*, pp. 10 (estr. da *Atene e Roma*, Nuova serie, vol. III, 1922). [impossibile gustare le opere d'arte latine come potevano essere gustate negli aurei secoli, possibile gustarle com'erano ai tempi di Simmaco e di Sant'Ambrogio].

(Vengono segnalati in questa rubrica gli opuscoli ed estratti ricevuti dalla Redazione)

Gerente: Scipione Clarea — Roma — « La Poligrafica Nazionale »

VOL. I. 15 OTTOBRE 1922 FASC. 12

LA CVLTVRA

RIVISTA MENSILE DI FILOSOFIA, LETTERE, ARTE

DIRETTORE: CESARE DE LOLLIS

UNA SATIRA DI GIOVENALE

E GLI EFFETTI DELLE LETTURE PUBBLICHE

Quanto e per quanti modi gli uditori delle pubbliche letture, diventate una vera istituzione già al tempo di Augusto, abbiano esercitato la loro azione sulle opere letterarie, massimamente poetiche, dell'età dell'impero, è noto universalmente. Lucano, Stazio, Valerio Flacco in cose grandi e piccole dei loro poemi si sarebbero in parte condotti diversamente, se nel comporre avessero avuto dinanzi al pensiero il giudizio ponderato e maturo di lettori singoli piuttosto che quello istantaneo di ascoltatori, adunati insieme nelle così dette sale di recitazione.

Anche Giovenale, il solo insigne poeta dell'età sua, dopo il quale per lunga serie di anni o non troviamo quasi poeti (di cui almeno ci siano pervenute le opere) o certo non veramente insigni, finchè nel quarto sècolo non ci si fanno avanti, nel campo della nuova poesia cristiana, Prudenzio e, in quello della vecchia e pagana, Claudiano, anche Giovenale, stato già per lunga pezza declamatore nelle scuole di retorica, recitò nelle adunanze pubbliche i suoi versi. Avendo però in isdegno di piegarsi alla trattazione di quegli argomenti che solo era permesso trattare ai tristi giorni di Domiziano, dico vuote elegie d'amore, poemi e tragedie di soggetto mitologico, altre cose futili, al tutto aliene dalla realtà della vita; per non breve tempo, avanti di cimentarsi nel recitare, si rassegnò a udire gli altri. Ora io voglio rilevare che effetto abbia avuto, non in generale nelle satire del poeta di Aquino, sì in particolare, e come a modo di esempio, in una del primo libro, nella terza, l'avere scritto per uditori, piuttosto che per lettori.

In questa satira l'assunto è di mostrare quanto non sia tollerabile il soggiorno di Roma a chi non ha avuto la sorte di nascere o diventar ricco, ma appartiene alla classe, diremmo oggi, dei piccoli borghesi. Uno di questi, Umbricio, deliberato di sottrarsi ai guai della grande città, ritirandosi a vivere in Campania, nella piccolà Cuma, narra al poeta, suo amico, la storia di tali guai. Riassumiamo.

Prima di tutto a Roma un galantuomo non trova modo di vivere; vi fanno pel contrario fortuna i disonesti e quelli che si adattano a esercitare mestieri, o veramente o reputati allora, degradanti. Poi Roma, nella

quale assai prima che vi convenissero i greci della provincia romana di Acaia, erano piovuti i siri e gli altri orientali, portandovi la loro lingua, i loro costumi, le loro sonatrici, le loro meretrici, era diventata una città al tutto greca: *Non possum ferre, Quirites, Graecam urbem!*

Il danno, qui assai ben rilevato, che viene all'infelice cliente dall'aver preso posto nelle famiglie signorili dell'Esquilino e del Viminale gli avventurieri greci, i quali riescono a scalzarlo, a farlo cacciar via non ostante i suoi servigi di tanti e tanti anni, è troppo sentito nell'intimo del cuore da Umbricio, o piuttosto da Giovenale, perchè questi non abbia a far del suo meglio per pigliar di loro vendetta: onde egli ne mette in vista, coprendole di ridicolo, le incredibili e disastrose attitudini (disastrose, non occorre dirlo, ai clienti), la smaccata adulazione, e li rappresenta come soliti a commettere, nelle case ove sono ospiti, i più turpi delitti. Nè gli basta riprendere quelle che per lui sono le mali arti dei giovani: vuol segnalare la somma scelleratezza di alcun più alto personaggio. E fa memoria dell'immane tradimento di un filosofo stoico, P. Egnazio Celere, che trasse a morte un suo amico e discepolo, Barea Sorano, denunziandolo di lesa maestà a Nerone: come se un delitto di eccezionale malvagità, appunto perchè eccezionale, non potesse verificarsi presso ogni popolo.

Pur messo da canto il malanno dei greci, le condizioni di vita del povero sono assai tristi: Umbricio è tutto in descriverle. Il povero, anche figlio di uomo libero, deve dar la destra al figlio di schiavo arricchito; nelle testimonianze non è creduto; è deriso pel mantello sporco e lacero, per la toga un po' sucida e le scarpe rattoppate; nel teatro è malamente espulso dai posti riservati ai figli dei lenoni, dei banditori, dei gladiatori che vantano censo equestre; non è voluto per genero; non è scelto per erede; non è chiamato a consiglio dagli edili, che amministrano la città. Da per tutto per vero la povertà impedisce l'emergere a chi ha merito; ma anche più a Roma, dove il vivere è caro, dove e nelle stoviglie della mensa e nel vestire, a differenza di ciò che avviene tra i Marsi e i Sabini, si fa lusso e, perchè si spende più del necessario, si contraggono debiti; dove tutto si paga, anche il saluto, anche lo sguardo di un potente; dove ai clienti si danno occasioni di non previsti tributi. E i pericoli e le disgrazie che si verificano in Roma, e non altrove, le quali affliggono quasi soltanto il povero? Anche per la trattazione di questo argomento ci è qui posto: crollano con frequenza le case, scoppiano terribili incendi: nell'imperversar delle fiamme il destino peggiore è pel misero che abita su in alto, in soffitta, e nessuno, nella totale rovina di lui, gli è largo di un tozzo, nessuno di un cantuccio nella sua casa; quando la iattura del nobile e ricco è lutto della città e tutti fanno tosto a gara, accorrendo con insigni doni d'ogni genere, di ripararla. Oltre a ciò, laddove i ricchi dormono i loro bei sonni tranquillamente; nelle case di affitto moltissimi infermi, dal fracasso che fanno i carretti, passando per le strette e tortuose vie, e dal vociare dei mandriani che conducono le loro bestie, muoiono d'insonnia. E chi si affretta tra la folla per alcuna urgente faccenda e non ha, come il ricco, una lettiga che lo

trasporti, è ritardato sospinto urtato infangato ferito; abeti e pini tentennano sui birocci, minacciando la gente; essa è anche possibile che rimanga schiacciata sotto un monte di marmi di Liguria, se si sfascia il carro che li porta. Questa la bella sorte di chi va per le strade di giorno: a Umbricio saprebbe certo male, se non fosse anche detto ciò che al viandante può toccare di notte: *Respice nunc alia ac diversa pericula noctis.* Udiamo dunque: piombano tegole dagli altissimi tetti, le quali colpiscono il cervello; dalle finestre vasi crepati e rotti, che imprimono un segno sul selciato; tante morti lì pronte, quante sono le finestre che non dormono: ci è da far voti che siano contente di rovesciarti addosso ampi cànteri; inoltre assalti di teppisti ubbriachi, che ingiuriano e battono; inoltre aggressioni di ladri, sul tardi, quando le botteghe sono chiuse, di ladri che ti spogliano e talvolta fanno il fatto loro col coltello.

Il discorso di Umbricio, a quelli che stavano ad ascoltar Giovenale, non poteva non riuscire di grande interesse. In primo luogo per romani, o per gente solita a vivere a Roma, il tema era dei più seducenti. Si trattava del gran disagio in che si trovavano tanti e tanti; si passavano in rassegna incomodi, abusi, inconvenienti, disgrazie che, se non si verificavano in quella misura e con quella frequenza che Umbricio dava ad intendere, pure in alcun modo si verificavano. Ciò era sufficiente a ottenere dagli uditori approvazioni e consensi. Il male che in verità è forse raro, ma da chi lo addita e deplora è dato per frequente, è accolto come frequentissimo e prossimo, quando sono molti a pensare che possa capitare anche a loro. Se si dà udienza a Umbricio, i ladri a Roma, per allegare un esempio, sono in così grande numero, che per le loro catene tanto si richiede di ferro, da non rimanerne per gli strumenti dell'agricoltura: l'esagerazione è patente; nondimeno credo che questo discorso circa i ladri di oggi fosse più che accomodato a interessare moltissimi; e la glorificazione, che è fatta lì subito, del tempo antico, quando, in luogo di più carceri, un carcere solo conteneva tutti i ladri, doveva strappare, m'immagino, applausi di universale approvazione. E in questa satira non ci è solamente l'opportunità e, vorrei dire, l'attualità del tema: ci sono le sue varie e particolari bellezze. È scritta con brio; vi abbondano le allusioni gustose, le osservazioni argute; vi si offrono pitture e descrizioni agili e vive; scene e bozzetti pieni di movimento drammatico. Nel quale proposito può dirsi con verità che, più che sentire parole con le orecchie, vediamo spesso cose con gli occhi. Inoltre un critico diligente (poichè la satira fu destinata a uditori prima che a lettori), se vuole qui intendere pienamente l'opera del poeta, dovrà anche tener conto della particolare efficacia che nella recitazione le derivava dalla voce di esso poeta medesimo, dalla voce e dal gesto, il quale dà risalto alla frase e qualche volta la compie.

Pertanto, riguardato in sè, questo largo sfogo contro il soggiorno di Roma è bello: vediamolo in relazione alle circostanze con che è congiunto. È fatto nel momento stesso della partenza di Umbricio, mentre egli fuori di porta Capena nella valle di Egeria attende che lì vicino la sua scarsa

suppellettile sia disposta sul carro che deve trasportarlo al nuovo domicilio: a nessuno sfugge che ci veniamo a trovare alquanto fuori della realtà. In quel momento lì questa specie di requisitoria, a mettere insieme la quale sono stati ricercati uno dopo l'altro con cura tutti gli argomenti atti a dimostrare la tesi che si sostiene, è troppo lunga; nello svolgimento dei singoli punti, come vedremo, è troppo minuta. Tutto è pronto per la partenza: da un pezzo il vetturale fa cenno con la frusta che l'istante è arrivato: *mihi commota iam dudum mulio virga Annuit*, e Umbricio parla ancora. E nel parlare, non interrotto mai dal poeta, tanto si è esteso, che non ha detto tutto, ha detto assai meno di quello che avrebbe potuto e voluto:

His alias poteram et plures subnectere causas;
Sed iumenta vocant et sol inclinat!

Ma dalle osservazioni generali volgiamo l'attenzione a qualche particolare. Delle molte descrizioni e scene che potrei segnalare, mi terrò pago a trasceglierne alcune poche. Umbricio, toccato che ha degli incendi che si manifestano all'improvviso, ritrae la sorte di un poveretto, messo sul lastrico dall'incendio:

« Codro aveva un letto, più corto della sua moglie Procula, sei vasetti, ornamento di una tavola di marmo, e, lì sotto, un boccale piccoletto e, sostegno della tavola, un Chirone giacente. In fine una vecchia cesta conservava opere di poeti greci, e topi ignoranti andavano rosicando quei carmi divini. Niente aveva Codro: chi lo nega? Eppure il misero perdette tutto quel niente! »

La descrizione della esigua suppellettile, la menzione dei topi che a loro arbitrio devastavano canti divini, i quali saranno stati di Omero e e di Saffo, avranno fatto pregustare al poeta, già nello scrivere, la soddisfazione che avrebbe provato poi, nel vedere sulle labbra di quelli che l'udivano consenzienti sorrisi: non per questo può a noi parer naturale che chi dà l'addio della partenza s'indugi in così fatte cesellature.

Ciò che segue è nel tratto ove si narra quello che può intervenire a chiunque nelle strade, quando è giorno. È stato fatto il caso di passanti rimasti vittime di massi rovesciatisi dal carro:

« Dei loro corpi che resta? chi ne ritrova le membra, chi le ossa? Ogni cadavere di quella povera gente, stritolato, si dissolve come l'anima. Intanto nella casa di ciascuno, la quale è senza preoccupazione, già si lavano i piatti pel desinare, si accende il fuoco con la bocca e risuonano e si ungono le striglie (1), si riempiono le ampolline, si preparano gli asciugatoi. Queste cose dunque vanno allestendo i servi, ma il padrone siede già sulla ripa di Acheronte e, novizio del luogo, inorridisce del torvo nocchiere, nè infelice spera per sè la barca della fangosa palude, non avendo in bocca la monetuccia, da porgere a lui in pagamento ».

L'uditorio si sarà commosso e avrà fremuto, non voglio metterlo in

(1) Erano adoperate a ripulire la pelle nel bagno, che precedeva il pranzo.

dubbio, davanti a così toccante sventura: di sfortunati che, anche oggi, usciti di casa, pel correre precipitoso e l'incrociarsi di carri e veicoli di ogni ragione, più non vi ritornano, sappiamo anche noi; ma ci credo poco, o in nessuna maniera, che alcun Umbricio, nel colloquio di congedo che proprio in sul partire e poco meno che con un piede sulla carrozza da viaggio avesse con l'amico suo, si sarebbe mai fermato ad accennare all'inutile attesa del morto là sulla ripa acherontea e all'affaccendarsi della sua inconsapevole famiglia intorno al bagno e al pranzo.

Meritevole della maggiore attenzione è quanto Umbricio narra e descrive in proposito del brutto incontro che a tarda notte ha il povero col teppista ubbriaco. Costui, se non gli è riuscito di rompere nella giornata le ossa a qualcuno, ne paga il fio la notte, perchè la passa senza potersi dar pace, giacendo quando a bocca sotto quando supino, come la passò Achille (si avverta, nell'inatteso confronto del volgare delinquente col famosissimo eroe, l'umorismo del poeta, inclinato a volgere in scherzo solenni cose e venerate della mitologia e della più remota antichità), Achille, dico, afflitto della morte di Patroclo. E dopochè Umbricio si è chiesto, se costui dunque non potrà dormire altrimenti, e ha risposto a se stesso mirabilmente, che a certuni l'azzuffarsi concilia il sonno; dopochè inoltre ha rappresentato al vivo la codardia di quel figuro, ossequioso e riverente davanti al mantello di porpora e alla fila di clienti e di torce del ricco, spavaldo innanzi a lui pover'uomo, che ha unica compagnia il raggio della luna o il breve lume di una candela, il cui lucignolo governa e regola da sè, continua: « Apprendi il principio della misera rissa, quando sia rissa quella ove tu batti e soltanto io sono battuto. Ti si ferma di fronte e ordina che tu non ti muova: è necessità ubbidire. Che faresti quando ti costringe un pazzo che a un tempo è più forte di te? " Donde vieni ", grida, " e in casa di chi ti sei gonfiato di vino acetoso e di fave con la scorza? Qual calzolaio ha mangiato con te cipolle verdi e testa di castrato lesso? Niente mi rispondi? O parla o prendi questo calcio. Palesa dove abiti: in qual ghetto ti cerco? ". Se tenti di dir qualche cosa, o ti trai indietro muto, è il medesimo: ti percuote egualmente; in seguito, trascinato dalla collera, ti dà querela per offese. La libertà del povero è questa: battuto, prega; e pesto dai pugni, supplica che gli sia concesso di ritornar di lì a casa sua con qualche dente ».

Tutto il non breve passo è mirabile per verità e finezza. L'arroganza del teppista che nella sua vittima, perchè è un poveretto, vede l'ultimo degli uomini, cioè nudrito dei cibi più vili, domiciliato ne' luoghi più umili e derisi, amico delle persone più spregevoli, è ritratta con singolare maestria. La preghiera del malcapitato, che gli sia almeno concesso di andarsene coi pochi denti che gli rimangono (giacchè i più glieli hanno fatti saltar via i pugni che ha preso), la quale parrebbe dovesse muovere la pietà, suscita quel comico che così festevolmente il poeta nostro non di rado si piace di esprimere. E nondimeno non occorrono parole perchè, facendovi sopra attenzione, si senta che tutto questo bel passo ha qualche cosa, più di qualche cosa, che non è a suo luogo.

È evidente: Giovenale nel lungo discorso del suo Umbricio, ha dimenticato affatto le circostanze nelle quali quegli discorre. Il che nasce, mi avviso, da questo, che lo sfogo di Umbricio dovea svolgersi davanti a uditori. Chi scrive un componimento in versi, destinato a lettori, bada certo alle singole cose, ma molto anche al resto, all'insieme; chi scrive per uditori, precipuamente si dà pensiero delle singole cose, inteso come è a fare effetto sull'animo loro, a guadagnarsene l'ammirazione e gli applausi a mano a mano che la recitazione procede. E quando anche il poeta sappia che più tardi sarà giudicato da lettori, non per questo su lui possono meno le esigenze del recitare. Se Giovenale avesse pensato un po' più, (posto che vi abbia pensato), mentre veniva facendo parlare Umbricio, in quali congiunture di luogo e di tempo questi parlava, è certo che le particolari bellezze le quali rendono insigne la presente satira sarebbero per non piccola parte mancate.

Ma poteva esprimerle egualmente presso che tutte, quando le querimonie dell'amico non avesse egli voluto udire in quegli istanti e in quel luogo, quando esso amico avesse data libera uscita alla pienezza dell'animo suo un po' prima della partenza, anche soltanto, per esempio, in una visita che l'uno dei due avesse fatto all'altro: benchè la circostanza che le ragioni dell'andar via sono dette intanto che si allestisce il carro pel viaggio è, per sè stessa, suggestiva e drammatica. Dunque Giovenale nella introduzione che manda avanti al discorso di Umbricio avrebbe sì potuto mettere i primi dieci versi nei quali approva il divisamento dell'amico, di andarsene a Cuma: non però gli altri. Ma essi costituiscono la parte più bella e attraente della predetta introduzione. Vediamolo.

Ecco subito posto sotto gli occhi il luogo ove si assetta la roba sul carro e da prima sosta Umbricio: « presso gli archi vetusti dell'acquosa Capena », gli archi su i quali passava una conduttura dell'acqua Marcia, che rendeva madida la celebre porta. L'interesse di chi ascolta può già così cominciarsi a destare; cresce d'un tratto col grande ricordo, che è tosto soggiunto, degli appuntamenti notturni che Numa lì presso fissava alla ninfa sua sposa. Che se l'accenno agli appuntamenti con Egeria è fatto, giusta la tendenza, rilevata addietro (v. p. 533), del poeta allo scherzo, non altrimenti che se quelli lì fossero furtivi convegni di amore con un'allegra donnetta (*amica*, che è il vocabolo qui adoperato invece di *uxor*, si sa ciò che significa spessissime volte), tutti vediamo e sentiamo la festiva ilarità che scorre per l'uditorio. Nella valle di Egeria, alla quale si perveniva dalla Porta Capena volgendo a sinistra, fu già un bosco della dea (il preciso luogo ove di notte si recava Numa a conferire con lei), nel cui mezzo, da ombrosa grotta, sgorgava una fonte di acqua perenne. Questo bosco era stato da Numa dedicato alle Camene, perchè quivi elle s'intrattenevano a colloquio con la sua consorte (*Liv.* I 21, 3), medesimamente Camena. Giovenale narra la mutazione che erasi col tempo venuta compiendo: « il bosco della dea, la sacra sorgente, il

tempio delle Camene ora sono dati in affitto ai Giudei ». Che un luogo di tanto solenni memorie fosse stato ceduto in affitto, non poteva non far profonda impressione in quanti l'udivano; ma l'impressione doveva mutarsi tosto in grandissimo sdegno, come era menzionata la causa di così fatto sacrilegio; la quale consisteva nell'avidità del fisco, che avea voluto cavar denari anche di lì: « ogni albero fu costretto a pagare il suo tributo al al popolo romano, e quella selva, cacciate via le Camene, è divenuta abitazione di mendicanti »: *eiectis mendicat silva Camenis.* E il poeta, pel suo fine di suscitare affetti e commuovere le fantasie, avrà fatto, è agevole credere, assegnamento sul carattere e sulle vicende della gente che aveva potuto occupare l'augusta selva. Chè i Giudei, cacciati più volte da Roma e ultimamente per sentenza di Domiziano, a causa della loro avversione agli dei di Roma erano ai Romani per ciò stesso notissimi e in odio. La loro tradizionale suppellettile, un cesto, ove, sembra, gettavano i cenci che andavano raccogliendo, e un po' di fieno, sembra, per riposarvi le stanche membra, li segnalava all'osservazione e alla curiosità di tutti: nella Satira compaiono con questa caratteristica suppellettile: *cophinus faenumque supellex.* In ultimo il poeta fissa particolarmente lo sguardo sopra la grotta e la fonte, in cerca d'impressioni e di poesia: la mano dell'uomo, nell'intendimento di abbellire, aveva sostituito al ruvido tufo il liscio marmo. La veneranda semplicità di una volta era scomparsa; l'artificio aveva pigliato il posto della natura e del vero. Il poeta è preso da tristezza, che in dolci espressioni di rimpianto vuol transfondere, e senza dubbio avrà trasfuso, in coloro che lo ascoltavano: « Quanto più presente sarebbe il nume in questa acqua, se un margine di erba verde chiudesse le onde e il marmo non profanasse il tufo nativo! ».

Dunque perchè ci fosse stata, dirò così, concordanza tra la invettiva di Umbricio e il tempo e il luogo in cui è fatta, il poeta avrebbe dovuto rinunziare o a non poche delle cose che più riescono gradite e belle in essa invettiva o, accomodandole un preambolo in parte diverso, a quello che piace e parla in più guise all'animo nel preambolo presente: ma nè l'una cosa, nè l'altra era facilmente da attendersi da chi aveva dinanzi a sè non giudiziosi lettori e discreti, sibbene un pubblico che domandava di essere, più che altro, lì per lì dilettato e che quegli voleva dilettare a ogni costo. Il che viene a dire che ciò che appare in questa satira meno meritevole di approvazione sembra doversi attribuire avanti tutto all'essere stata particolarmente destinata al pubblico delle letture. Il quale per altro non sempre nè solamente è stato cagione di male. Si scorge in alcuna guisa anche dalla presente satira (per quanto io sia lontano dal volere estendermi a conclusioni generali da uno o pochi fatti singoli) che lo scrivere avendo in mira in special modo uditori, se portò seco difetti notabili, anche diè occasione a non disprezzabili pregi e peculiari bellezze.

GIACOMO GIRI.

SWINBURNE

Troppe volte può rimproverarsi alla critica di voler stendere sul letto di Procruste questo o quello scrittore, perchè non si debba considerare con simpatia il caso del poeta inglese A. C. Swinburne, che è sfuggito finora alla tranquillante avventura d'esser sistemato per sempre in un comodo schema da qualche critico di buona volontà. Non che sian poco copiosi i saggi su questo poeta — ci persuaderebbe del contrario un'occhiata all'elenco bibliografico, dove figurano studi critici, biografie, ricerche di fonti, disamine di stile e di versificazione: — non che ristretto sia il campo letterario che di questo scrittore s'interessa — dalle tesi svedesi alle traduzioni italiane, dai saggi americani alle versioni e ai commenti tedeschi; — infine, non che biografie e saggi e tesi e commenti manchino di note perspicaci e di buone osservazioni parziali che, sapientemente condensate, potrebbero darci un quadro pressochè perfetto dell'arte swinburniana: ma si direbbe quasi che sulla critica di questo poeta abbia pesato la stessa fatalità che impedì all'opera del poeta di raccogliersi, di potenziarsi in motivi e in espressioni centrali e definitive. Di solito gli studi critici sullo Swinburne, dopo qualche tentativo sintetico, si lascian trascinare passivamente dalla successione cronologica dalle opere: ed è sempre la medesima passeggiata davanti alle medesime stazioni, con le consuete litanie di rito, e, anche, con qualche buona osservazione che, qua e là, interrompe la monotonia dei riassunti. Tale è il caso di saggi come quello del Drinkwater, o del Welby, e tale è pure il caso dello studio di Edward Thomas e della recente voluminosa opera di Paul De Reul: (1) se poi ricerchiamo tentativi di superare il mero stadio elencativo-riassuntivo, s'incontrano lavori come quello del Woodberry, il cui schema è troppo contenutistico (distingue l'opera dello Swinburne in « motivi »: amore, fato, libertà, ecc.) per poter abbracciare nel suo significato totale l'arte del nostro poeta. Spiace di ripetere anche dopo il libro del De Reul — non leggera testimonianza di lungo studio e di grande amore — quello ch'egli dice a proposito dei saggi dei predecessori: che i quaranta volumi di versi e di prosa dello Swinburne attendono ancora « une étude pénétrante ». Eppure, i difetti del libro del De Reul sono evidenti. Vorrebbe sì conciliare lo studio analitico col saggio sintetico, la precisione con la penetrazione, vorrebbe sì abbracciare tutti gli aspetti dello scrittore, e,

(1) Paul de Reul. *L'Oeuvre de Swinburne*, Bruxelles, Les Editions Robert Sand, 1922, pp. 502, fr. 30.

insieme, esser l'enciclopedia del suo mondo. Ma il criterio col quale è condotto il libro? Non è dato saperlo. Sembra che il De Reul proceda per contaminazioni e ibridismi, che voglia dir tutto e troppo e insieme: e tal difetto centrale, di metodo, finisce per travolgere e per sommergere le tante osservazioni disseminate, che spessissimo son davvero buone e originali. La divisione generale del libro è quella vecchia francese: *l'homme, l'oeuvre.* Ma nella prima parte, « Caractères généraux du Poète et de l'Homme », trova modo d'imporsi un altro schema, che contorce e distribuisce in categorie viziose molti spunti eccellenti: « La Musique — L'Imagination - L'Elocution - Les Sentiments et les Idées - La Culture et l'Inspiration »: tanti capitoli che potevano subordinarsi, poichè è certo che musica, immaginazione, elocuzione, ecc. van tutte riferite a un nucleo unico, a un centro d'irradiazione, e non sono altrettante monadi per sè stanti. Segue la seconda parte: e qui è l'anarchia travestita in abiti reggimentali. Chè sovente le opere son categorie arbitrarie, sebbene create dall'autore stesso: e comprendono capolavori, pagine significative, riflessi, echi, parti amorfe, da ridistribuirsi secondo la loro genesi naturale, che è il carattere, la personalità dell'autore. Si rischia altrimenti di cadere in ripetizioni, di perdere i fili conduttori, di trascorrere in un comunale contenutismo, qual'è infatti quello in cui trascorre il De Reul quando parla della natura, del mare, dei bambini, ecc., come motivi della poesia dello Swinburne. Sicchè l'ordine, nel libro del De Reul, è più che altro apparente: non è un ordine veramente sentito come necessità voluta dal soggetto stesso: è uno schema vuoto in cui è distribuito a rifascio un po' di tutto, con una precisione speciosa, un po' come quella della bibliografia tutt'altro che esauriente, che si trova in fondo al volume, o quella delle fonti, spesso indicate sommariamente e da lontano, come nel caso dell'*Atalanta in Calydon* (1). Tuttavia vi sarebbe stata, in questo grosso libro, abbastanza stoffa da cavarne un ottimo saggio snello e compendioso, con appena un po' più di pazienza e di discernimento.

Intanto è certo che, messe da parte le categorie meno atte ad abbracciare la natura dell'arte swinburniana — come quelle che definiscono lo Swinburne un prerafaelita o un sensuale satanico alla Baudelaire —, resta un punto su cui tutti i critici si trovan d'accordo: che cioè la chiave

(1) La bibliografia sarebbe suscettibile di molte aggiunte, specialmente nella rubrica *traduzioni.* P. es. un bibliografo accurato potrebbe rimproverare al De Reul di non ricordare, fra le traduzioni tedesche, la raccolta curata da WALTER UNUS (Berlin, Reiss, 1910), le versioni dello Swinburne contenute in *Zeitgenössische Dichter*, 1 Bd., di STEFAN GEORGE (Berlin, Bondi [esaurito]), e le bellissime traduzioni di RUDOLF BORCHARDT (Berlin, Rowohlt, 1919). Tra le imprecisioni d'altro genere potremmo notare come il De Reul (p. 252) ripeta il vecchio e più volte smentito errore che lo Swinburne abbia veduto il Landor a Fiesole (cfr. invece *Letters of A. C. Swinburne*, ed. by E. Gosse and T. Wise, London, Heinemann, 1918, vol. I, p. 19); come (p. 319) egli traduca « The Masque of Queen Bersabe » con « *Le Cortège* de la Reine Bersabé »; ecc. (numerosissimi gli errori di stampa). Per le fonti dell'*Atalanta in Calydon* vedine ora il mio studio nell'ultimo fascicolo (estate 1922) dell'« Atene e Roma ».

dell'arte dello Swinburne sia da ricercare nella « musica ». Ma di solito si ha l'abitudine d'isolare quest'elemento come un puro ritrovato d'artista: il Thomas, che è stato il primo ad analizzarlo minutamente, (1) v'imposta fin dalle prime pagine la sua disamina, ma da un lato non lo riconnette con la natura dell'ispirazione, dall'altro si lascia da esso trascinare ad affermazioni troppo rischiose circa l'arbitrarietà del linguaggio swinburniano. Il De Reul parrebbe talora far dello Swinburne (p. 31) quasi un esperto tastapolso del proprio idioma: il poeta inglese avrebbe veduto i vantaggi e gli svantaggi di quello, agendo in conseguenza per fargli dare il massimo rendimento. Messosi su questa strada il De Reul attribuisce allo Swinburne nientemeno che (p. 34) « la *grande innovation*... d'unir non plus seulement les voyelles finales par la rime, mais les consonnes initiales par l'allitération », cosa che, come tutti, compreso il De Reul stesso (p. 35), sanno, data, almeno per la poesia inglese, dalle prime manifestazioni conservateci d'essa. D'altra parte converrebbe dapprima intendersi su ciò che significhi parlar di « musica » a proposito di poesia. Non è nient'affatto vero che, per aver impiegato 430 forme metriche diverse — numero apparentemente enorme, che alcuni si son compiaciuti di calcolare — un poeta sia più musicale o meno monotono d'un altro, specialmente se quella varietà debba riconnettersi con un fenomeno generale di dilettantismo, e, più precisamente — ma su ciò torneremo dopo — di passività, come lo Swinburne confessa indirettamente in una lettera (2). Sarebbe prova molto più probante della musicalità del nostro poeta, se egli avesse cambiato di metro in un'istessa poesia, come accade al Dryden nell'*Alexander's Feast* o al Coleridge nel *Kubla Khan* — l'una e l'altra di queste rispecchiando nei mutamenti di ritmo quasi altrettanti tempi d'una composizione musicale. Il guaio si è invece che lo Swinburne, se ha un difetto, ha quello d'esser monotono: ripete la propria strofa con la regolarità d'un orologio, come una cantilena di poche note. La sua è una varietà fittizia, che par causata più sovente da un partito preso d'esperimento metrico, che da una vera e propria necessità di ritmo congenito a una data ispirazione.

Del resto tutte le osservazioni che potrebbero farsi sulla varietà delle forme metriche e sulla costruzione dei singoli versi, tutti i cataloghi di assonanze e d'allitterazioni a dimostrare lo sviluppo dello stile swinburniano in un senso « musicale », giovano assai meno a spiegar l'arte di

---

(1) *A. C. Swinburne*, a critical study by E. THOMAS, London, Martin Secker, 1912.

(2) Cfr. *Letters* cit., vol. I, p. 143-144, ove lo Swinburne, a proposito dei suoi versi latini, così si esprime: « Un bel verso di qualunque specie in qualunque tempo è una cosa bella, e cambiar di strumento di tanto in tanto mi pare un buon esercizio per la mano dell'artista... Confesso di provar diletto nelle forme metriche di qualunque lingua di cui ho qualche nozione, semplicemente a causa del metro, considerato come un nuovo strumento musicale; e appena posso mi prende vaghezza di cimentar la mia mano o la mia voce in nuovi modi di verso, come un bambino che si prova a cantare prima di poter parlare distintamente ».

questo poeta di quel che non facciano note generali, suggerite da uno sguardo d'insieme, come le seguenti:

« Il évoque non les formes et les idées précises, mais des états d'âme... Cet art est musical jusque dans l'emploi de l'image, qui suscite moins la vision que l'état d'âme ou l'impression vague où le physique et le moral se confondent ». (*De Reul*, p. 46-47).

« Basta che le parole non impediscano la musica, e sovente la colorino d'alcunchè di nobile, o di delicato, o di patetico ». (*Thomas*, p. 22-23).

« Alle sue descrizioni non fan difetto copia nè bellezza di particolari; eppure egli abbraccia il paesaggio specialmente come un tutto, sente le forze ivi immanenti allo stato di potenza, si lascia esaltare dal fluire che il paesaggio fa in lui sotto specie d'emozione;... sembra spesso che la sua mente sia assorta non tanto negli oggetti naturali considerati nella loro individualità, quanto negli elementi naturali, nel loro modo d'essere, nel loro turbinio... Fuoco, aria, terra ed acqua sono i quattro elementi dei quali il suo vocabolario stesso par materiato... il suo manierismo di linguaggio e di stile va riconnesso specialmente al fascino che esercitan sul poeta queste fasi elementari della materia e della sensazione, che son piuttosto astrazioni di moto, di colore e di luminosità che semplici oggetti della vista e dell'udito. L'effetto confuso di codesta massa di sensazione indefinibile, specie se si trovi in funzione metaforica, ancor più dell'eccesso di sonorità dei suoi versi, spiega quell'impressione di vacuità di significato che la poesia dello Swinburne produce in genere sui lettori non avvezzi alla sua maniera. L'essenziale è che nella sfera delle immagini naturali la sua mente tende in modo costante a sfuggire dall'oggetto limitato e particolare verso gli elementi più astratti e primari della natura, e ad usar questi in via metaforica senza determinatezza per impregnare il suo verso d'una *sensazione che è di natura piuttosto emotiva che percettiva*; onde quegli effetti che fan ritenere la sua poesia più affine alla musica che non quella d'altri poeti ». (*Woodberry* (1), p. 83).

In tutte queste critiche s'insiste sull' « astrattezza » della lirica swinburniana; ed io credo che fissandoci su questo elemento ci sarà più facile comprendere la vera natura della « musica » del poeta d'Atalanta, che non con minute analisi puramente letterali del genere di quelle del Thomas. Tanto più che queste ultime, condotte come il Thomas le conduce, portano al risultato pericoloso quanto falso di farci vedere nelle poesie dello Swinburne un'arbitrarietà, una sostituibilità di parole e di frasi, insomma una genericità che equivarrebbe a non-arte. Nè tal poesia si potrebbe salvare da simile condanna considerandola come pura musica, perchè altra

(1) G. E. Woodberry, *Swinburne*, London, Contemporary Men of Letters Series, 1905. Il corsivo è mio.

è la musica vera e propria, e altra è quella musica che si predica dei componimenti poetici, e se lo Swinburne ha da essere giudicato « poeta », non può invocare per sè solo un foro privilegiato, a differenza di tutti gli altri seguaci d'Apollo.

« La musica », dice lo Schopenhauer (1), « non è, come le altre arti, una riproduzione delle idee, ma una riproduzione della volontà medesima... la musica non esprime l'apparenza [il fenomeno], ma soltanto l'intima essenza, l'in sè d'ogni apparenza, la volontà stessa. Non esprime questa o quella determinata gioia, questo o quel turbamento, o dolore, o terrore, o giubilo, o allegrezza, o serenità; ma bensì la gioia, il turbamento, il dolore, il terrore, il giubilo, l'allegrezza, la serenità *in sè stessi*, in certo qual modo in astratto: la loro essenzialità, senza contingenza alcuna, quindi anche senza i loro motivi... Ma l'universalità della musica non ha a che fare con la vuota universalità dell'astrazione; è bensì di tutt'altra natura, e si connette con un'assoluta e precisa determinatezza... Tutte le possibili aspirazioni della volontà, i suoi impulsi, le sue estrinsecazioni, tutti quei processi che avvengono nell'uomo interiore, e che la ragione congloba nel vasto concetto negativo di sentimento, tutto può venire espresso dalle innumerevoli possibili melodie; sempre, però, nell'universalità della pura forma, senza la materia; sempre nell'in sè, non mai nel fenomeno, come chi dicesse l'intima anima loro senza il corpo... Perchè la musica, come si diceva, si differenzia da tutte le altre arti in ciò, che essa non è una riproduzione del fenomeno, o, meglio, dell'adeguato oggettivarsi della volontà, ma è immagine diretta della volontà in sè stessa... Al pari dei concetti universali, le melodie sono, in certo modo, astrazioni della realtà... i concetti contengono solo le forme primamente astratte dall'intuizione, quasi la buccia esterna delle cose, tratta via, perciò sono astrazioni vere e proprie; invece la musica ci dà l'intimo nocciolo anteriore a ogni formazione, il cuore delle cose. In linguaggio scolastico si esprimerebbe a meraviglia tal relazione dicendo: i concetti sono gli *universalia post rem*, ma la musica ci dà gli *universalia ante rem*, e la realtà gli *universalia in re* ».

Se tale è la musica, in che rapporto sta essa con la poesia? Invece delle pagine schopenhaueriane relative (§ 51), sarà più opportuno riferire qui lo svolgimento che ne troviamo nella *Nascita della tragedia* del Nietzsche. Lo Schopenhauer vede nell'ispirazione lirica una mirabile fusione del volere — volere talvolta libero e soddisfatto (gioia), più spesso contrastato (tristezza) — e della contemplazione pura della natura circostante, sicchè la disposizione soggettiva, l'affezione della volontà, colora delle sue tinte la natura contemplata, e viceversa. Il Nietzsche, applicando la terminologia di *dionisiaco* (il principio generatore dell'arte non figurativa, cioè della musica, parallelo a quello che in psicologia si definisce *stato d'ebbrezza*, e corrispondente all'elemento volitivo dello Scho-

(1) SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I Bd., 3 Buch., (§. 52).

penhauer) e di *apollineo* (il principio generatore dell'arte figurativa, parallelo allo *stato di sogno*, e corrispondente all'elemento contemplativo dello Schopenhauer), si spiega il fenomeno del lirico immaginando che egli, come artista dionisiaco, cioè in stato d'ebbrezza, cominci coll'immedesimarsi coll'Uno primigenio, col suo dolore e col suo contrasto, e renda come musica l'immagine di quest'Uno primigenio (senta la cosa in sè, non il fenomeno, direbbe lo Schopenhauer), ma che poi, in un secondo tempo, sotto l'azione apollinea del sogno, la musica divenga per lui visibile, come in una visione simbolica di sogno. Osserva quindi (1):

« Se dunque ci è dato di considerare la poesia lirica come il tentativo della musica d'irradiarsi in immagini e in idee, possiam chiederci ora: " in che veste appare la musica specchiandosi nelle immagini e nelle idee? " Appare come volontà, prendendo questa parola nel senso schopenhaueriano, di opposto della disposizione estetica puramente contemplativa e avolitiva. Ora qui occorre distinguere il più nettamente possibile il concetto di essenza [cosa in sè] da quello d'apparenza [fenomeno]: poichè la musica, secondo la sua essenza, non può essere volontà, chè allora la si dovrebbe bandire dal campo dell'arte — essendo la volontà l'anestetico per definizione —; ma essa *appare* come volontà. Infatti per esprimere in immagini l'apparenza d'essa, il lirico impiega tutti i moti della passione, dal sussurro della simpatia al fremito della follia; stimolato dall'istinto di tradurre la musica in similitudini apollinee, egli sente la natura intera e sè medesimo in essa come volere, desiderio, concupiscenza eterni. Tuttavia, in quanto interpetra la musica in immagini, egli si placa nella calma bonaccia della contemplazione apollinea, sia pure che tutto quanto egli mira attraverso l'interposizione della musica sia agitato intorno a lui da un moto incalzante e stimolante. Anzi, se egli si considera attraverso quell'interposizione, la sua propria immagine gli si presenta allo stato di sentimento insoddisfatto: il suo stesso volere, aspirare, sospirare, giubilare è per lui una similitudine, con la quale egli interpetra a sè stesso la musica. Tale è il fenomeno del lirico: come genio apollineo egli interpetra la musica attraverso l'immagine del volere, mentre egli stesso, liberato completamente dallo stimolo insaziabile del volere, è puro imperturbabile occhio solare.

Tutta questa disamina appura che la lirica tanto dipende dallo spirito della musica, quanto al contrario la musica stessa, nella sua completa illimitatezza, non abbisogna dell'immagine e dell'idea, ma solamente la comporta come concomitante. La poesia del lirico non può manifestare nulla, che non sia già contenuto nella più alta universalità e onnivalenza nella musica, la quale appunto ha indotto il lirico a esprimersi per immagini. Non è quindi da supporsi che al simbolismo universale della musica possa adeguarsi esaurientemente il linguaggio, poichè quella risale simbolicamente al contrasto e al dolore originari nel cuore dell'Uno

(1) NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, § 6.

primigenio, in modo che simboleggia una sfera, che è al disopra e innanzi ad ogni apparenza. In paragone di essa ogni apparenza è unicamente una similitudine: sicchè la parola, quale organo e simbolo delle apparenze, non ha mai e in nessun modo la virtù d'esternare la più profonda intimità della musica, ma ogniqualvolta si rivolge all'imitazione della musica, sempre conserva con questa solo un contatto esteriore, laddove il senso più profondo della musica non può esserci avvicinato d'un sol passo, per eloquenza lirica che s'adopri ».

La teoria del rapporto tra Dioniso e Apollo, così formulata dal Nietzsche svolgendo un'idea dello Schopenhauer, se non regge in sede filosofica, inquantochè l'espressione, sia musicale che poetica, s'appartiene sempre al mondo della fantasia ed è unica e non paragonabile, può tuttavia fornirci un utile schema psicologico, per comprendere lo stato d'animo precedente l'espressione.

Possiam formarci un'idea di quale dovette essere l'ispirazione swinburniana, e del perchè essa sia così difficile a definire. Trascrivo ancora una frase dello Schiller, riferita dal Nietzsche (ib. §. 5), la quale coglie sul vivo il momento d'ispirazione indifferenziato, precedente all'orientarsi dell'artista verso la musica o verso la poesia: « Dapprincipio il sentimento non ha in me un oggetto determinato e chiaro: questo si forma più tardi. Precede una certa aspirazion musicale, e a questa segue in me l'idea poetica ». Servendoci della terminologia nietzschiana, possiamo definire lo Swinburne come un artista in cui il momento dionisiaco e il momento apollineo non son bene equilibrati: in lui riscontriamo appunto, sovente, quell'esasperazione che il Nietzsche dice propria del momento dionisiaco. Nelle sue opere troviamo spesso un residuo di passionalità astratta, di volontà insoddisfatta, non ancora assurta a espression musicale, nè ancora placata nella contemplazione: onde qual girare attorno a un centro potenziale, senza raggiungerlo, così caratteristico di questo poeta. Musica pura la sua arte, l'abbiam detto, non può essere, perchè il suo fervore passionale non s'è universalizzato; pura poesia non può essere se non quando l'aspirazion musicale riesce a tradursi in calmi simboli ideologici: *astrazione* è dunque troppo spesso la parola che la contraddistingue: arte che resta lì a mezz'aria, tentando di surrogare la non raggiunta espression musicale con il meccanismo delle assonanze e delle allitterazioni, cercando di sostituire la non raggiunta espression poetica con preziosità d'immagini e con artifizio d'elocuzione. Nei casi migliori quest'arte si palesa come impressionismo e simbolismo, cioè come tentativo di suggerire l'inapparente per mezzo dell'apparente. Di rado, dunque, lo Swinburne ci darà opere perfette, ma quando ce le darà esse non potranno essere che opere di poesia, e non opere di un nuovo genere di musico-poesia, che sarebbe una *chimaera bombinans in vacuo*.

Ad appoggiar questa concezione dello Swinburne come d'un poeta iperdionisiaco, per definire così in qualche modo quella patologia che tutti sentono nel suo stile, si possono riferire alcuni particolari del suo aspetto

mortale, del suo carattere e della sua vita. I contemporanei ce lo descrivono come un essere irrequieto, che passeggiava a un ritmo di danza, che, pur seduto, vibrava di continuo, quasi battesse il tempo, con un celere moto delle mani e spesso anche dei piedi, come sotto l'impulso d'un' intima eccitazione. Davanti a una cosa bella, a un bel paesaggio, diventava senz'altro coribantico. I cori delle tragedie greche li cantava danzando, a esasperazion suprema degli ascoltatori. Il Rossetti, ripensando ai giorni di vita comune a Chelsea, diceva: « Algernon mi faceva impazzare a forza di danzar su e giù per lo studio come un gatto selvatico ». Il Taine, presentatogli, notava in lui un moto convulso e continuo delle membra, simile a quello dato dal *delirium tremens*. Il Gosse ce lo presenta distratto, sonnambulico, o gesticolante di collera o d'ammirazione, schiumeggiante " come il piccolo geyser d'Islanda ", e poi di nuovo estatico, immobile, sorridente. Poco diverso, sebbene più calmo per esser giunto " al poco giorno e al gran cerchio d'ombra ,, della sua vita, ce lo descrive Max Beerbohm (1). Il Gosse ricorda pure il poeta in atto di declamare *The Triumph of Time*: « la sua voce aveva note di clarino, tutto il suo corpo tremava di passione come quello della pizia: letteralmente un ossessionato ». E solo come ossessione può definirsi la sua abitudine di far piroette innanzi a un ritratto d'Orsini, il tirannicida, ch'egli venerava al par d'un santo. Quando nel 1866 videro per la prima volta la luce i *Poems and Ballads*, lo Swinburne fu preso di mira dall'opinione pubblica come un uomo di vita perversa. Come in casi simili, frequenti sopratutto nell'ultimo secolo di vita letteraria francese, il poeta prese gusto a *épater le bourgeois*. Già fin da prima, in conversazioni ostentate, discuteva della perfezione delle voluttà erotiche in Paradiso, delle « pagine mistiche del martire Marquis de Sade, illustre e misconosciuto benefattore dell'umamità », della sublimità dei Borgia; aggiungeva, mirando a un satanismo sesquipedale, nuovi versi a *Dolores* — " *très infâmes et très bien tournés* " —, godeva, pubblicato quel volume di versi, di ricevere comiche minacce epistolari di iperpuritani (gli minacciarono, pare, di asportargli i suoi " obnoxious organs " come a un gatto qualunque) (2): ma infine confessava egli stesso che " la monotona e piuttosto tediosa commedia di burattini della sua vita lo impressionava spesso come troppo vuota d'attività e di godimento per meritar la pena d'esser vissuta " (3): e se monotona era stata fin allora, più monotona doveva diventar poi, durante il trentennio seguente, sotto l'amorosa e pedantesca vigilanza del Watts-Dunton. Molte leggende circolavano sul conto di lui, ma di vere passioni non si ha traccia, se non debba forse considerarsi tale quello sfortunato amore — accolto, all'atto della dichiarazione, con uno scroscio di risa — che gli fece scrivere *The Triumph of Time*. Nè tracce di vita troviamo nel

(1) Nel delizioso saggio « No. 2. The Pines » in *And Even Now*, London, Heinemann, 1920, p. 55.

(2) Cfr. *Letters* cit. vol. I, pp. 4, 5, 9, 12, 36, 61.

(3) ib. p. 277.

suo copioso epistolario, pieno di spirito e insignificante. Tutto questo si ricorda non per altro che per attestare nel caso dello Swinburne quella povertà di vita che suol accompagnarsi appunto nei temperamenti sensuali con un lussureggiamento d' immagini e uno squilibrio di forma, rifluendo nell'arte e inquinandola l'irrequietudine e l'insoddisfazione.

Contuttociò lo Swinburne non può dirsí senz'altro un poeta sensuale. Meglio, i motivi della sua poesia (mi riferisco qui specialmente ai *Poems and Ballads*) sono più sensuali che sessuali. Si tratta più delle manifestazioni secondarie dell'amore che dell'amore medesimo: il desiderio e la nausea, l'insoddisfazione e la sazietà: comunque, uno stato d'esasperazione dove le cose acquistano un'intensità allucinatoria che le rende quasi irreali, incorporee, inoffensive. È un po' il caso dei libri profetici di William Blake, popolati d'apparizioni che sentiamo mostruose e terribili, ma che pure non riescono a spaventarci, come non ci spaventa un'eruzione vulcanica effigiata in un fuoco d'artifizio. Nello Swinburne si parla di labbra crudeli come serpenti, di baci cocenti come il vino, salati come il mare, di chiome pungenti come aghi di fuoco; si aspira a una voluttà quintessenziale: " dream of *impossible* pangs ", " thirst of *unbearable* things " (*Dolores*). Il poema più caratteristico in questo senso è *Anactoria*, ove ricorrono in una stessa pagina frasi come: « pain made *perfect* in thy lips », « would I not hurt thee *perfectly?* », « a lyre of many *faultless* agonies », « with *perfect* pangs convulse thy *perfect* mouth ». E non è significativo che la "sensualità" swinburniana abbia trovato le sue espressioni più complete appunto per bocca d'Anactoria, di Saffo eroina d'un impossibile amore, o in una litania alla « mystic and sombre Dolores », « splendid and sterile Dolores », lontana, come un idolo abbagliante e inespugnabile, divinità bifronte che ora è *Our Lady of Pain*, e ora *Our Lady of Sleep* (*Hesperia*)?: « Nostra Signora di Desiderio », « Nostra Signora di Nausea », vorremmo quasi tradurre. Il De Reul ha detto benissimo, riguardo all'accusa di sensuale tanto sovente mossa allo Swinburne:

> « Les *Poèmes et Ballades* que Maupassant trouvait " idéalement sensuels ,, ne font exception à la règle qu'en apparence: le poète y peint moins de beaux corps, objets de passion, que la passion elle-même, un rêve de beauté, l'amour de l'impossible poursuivi dans l'ivresse des sens. Un poète ignorant le scandale que firent ces poèmes, nous disait un jour qu' " ils manquent de chair! ,, » (p. 62). L'injustice est d'immobiliser des paroles qu'emporte un torrent, que volatilise une flamme; des images qui fuient, prêtes à se muer en leurs contraires, où la représentation physique compte peu par elle-même, n'est que le signe impuissant, l'approximation, l'*indice éphémère d'une intensité qui la dépasse. En effet, c'est la chaleur blanche de la passion, non son objet qui attire le poète*; on ne sait en le lisant s'il s'agit d'un amant ou d'une amante, de tortures morales ou physiques; on flotte entre des symboles et des réalités; et l'ardeur même, le paroxisme des images les rend inoffensives ». (p. 206).

Il De Reul continua accennando, come contrapposto dello Swinburne, al d'Annunzio, così preciso nelle sue allusioni sensuali. Qui il critico belga s'è lasciata sfuggire una magnifica occasione: quella di vedere che cosa diventino le espressioni dello Swinburne nelle imitazioni che il d'Annunzio ne ha dedotto. Curiosi raffronti si potrebbero istituire: si vegga p. es. come, apparentemente senza alterazione alcuna, echeggino le parole d'Anactoria nella bocca di Gradeniga (nel *Sogno d'un Tramonto d'Autunno*); o come suonino le implorazioni di *Phaedra* sui labbri della Fedra dannunziana. Quelle stesse frasi che non si sapeva bene, — per servirmi d'una espressione del De Reul, — se le pronunziasse un'amante o un amante, acquistan subito, nell'atmosfera dannunziana, un senso concreto, fin troppo, si precisano in dettagli, e da angeli perversi, ma sempre angeli, cioè creature metafisiche, si trasformano in esseri di carne e d'ossa. Mi limito a citare un solo esempio, ma istruttivo. In *Aholibah* (1) (P. W., I, p. 268) si legge:

> All these had on their garments wrought
> The shape of beasts and creeping things,
> The body that availeth not,
> Flat backs of worms and veinèd wings,
> *And the lewd bulk that sleeps and stings.*

In tutte queste espressioni d'intonazione biblica, perfino nel vago ***lewd bulk*** che il Mourey (2) traduce con *matière libidineuse*, sarebbe difficile veder qualcosa d'osceno. Ma la « matière libidinense qui dort et pique » deve aver impressionato il d'Annunzio che ce la rende così trasformata e precisata in *Laus Vitae* (v. 6672 seg.):

> La tiene disgusto mortale
> dei giacigli acri ove il sudore
> del combattimento carnale
> fa insana la cóltrice come
> *la materia libidinosa*
> *che serpentina s'ammassa*
> *e luccica e attossica l'ombra.*

Un altro confronto istruttivo si può fare tra lo Swinburne e il Baudelaire, dal quale il primo deriva molto meno di quel che non paia. Anche qui il De Reul ha detto benissimo:

« Baudelaire est précis, concret, parfois familier, humoristique... parfois cynique, sadique, dans les *Femmes damnées* ou dans la *Martyre*... Rien de plus contraire à l'esthétique des *Poèmes et Ballades.* Dès les premières lignes on est enlevé dans un monde imaginaire qui modifie les associations habituelles. Des tableaux qui, chez Baudelaire,

(1) Le citazioni dello Swinburne son fatte sul testo dell'edizione completa dei *Poems*, London, Heinemann, 1917, 6 voll. (sigla P. W.).

(2) G. Mourey, *Poèmes et Ballades de A. C. Swinburne,* Paris, Savine, 1891: libro che il d'Annunzio ebbe presente.

dans le cadre étroit du sonnet, se détachent avec le mordant d'une eau-forte, s'estompent et reculent en passant par les moules plus larges de Swinburne. *Ses femmes ne sont plus des courtisanes, mais des symboles et pour ainsi dire des mythes.* Dolores devient l'incarnation grandiose de la luxure qui " tisse un excessif plaisir par une extrême douleur „; Faustine, un type éternel que le poète suit à travers les âges » (p. 194).

Certo, quando nella litania a Dolores leggiamo frasi come « Thou art noble and nude and antique », o « the sweet of the sins of old ages », sentiamo che l'idea che di questa supermeretrice s'è fatta lo Swinburne è tanto astratta e metafisica, e tanto innocua, che da essa al ridicolo non c'è che un passo.

Tutto questo che siam venuti dicendo si ricollega assai bene a quel-l'epiteto di iperdionisiaco col quale abbiam cercato di definire lo Swinburne. Il Nietzsche riconnette col momento dionisiaco lo stato d'ebbrezza, l'infrazione del *principium individuationis*, l'oblio di sè stessi in un modo d'essere indefinibile, informe e universale, l'indifferenziazione del proprio stato d'animo, sicchè i dolori producono sensazioni di delizia, e il giubilo strappa dal petto gridi d'angoscia. Il dionisiaco Swinburne è un ossessionato, un indemoniato, cioè un passivo; non domina il suo mondo dal centro, ma è dominato dalla sua ebbrezza irrefrenabile; in lui è la possibilità di ricevere multiformi impressioni, ma senza selezione; in lui è sì entusiasmo, ma entusiasmo formale, vagabondo. E siccome non è signore del suo mondo, e non può scegliere tra le apparenze che lo assillano, affascinato da un polo inattingibile vi si aggira attorno con l'inconcludente febbrilità d'un dervis danzante. Ecco perchè nei suoi poemi tutto è detto fin dalle prime parole, e con questo il poema non s'esaurisce, ma seguita ancora per pagine e pagine, come se l'autore si dilettasse d'uno di quei giochi da saltimbanco che consistono nel palleggiar tra le mani più sfere sfolgoranti per un tempo interminabile. Ecco perchè si è notata in lui (dal Patmore) « una sproporzione tra il suo potere di dir le cose e le cose che ha da dire » (cioè un rigoglio emotivo senza corrispondente selezione percettiva); ecco perchè fu definito (dal Tennyson) « una zampogna attraverso cui tutto si converte in musica »; ecco infine la ragione del suo panteismo e del suo impressionismo, stati d'animo che si riconnettono entrambi con un offuscamento del *principium individuationis.* La misura dell'individualismo è data infatti dalla ripugnanza a dissolversi, a spersonificarsi, a confondersi, e dalla facoltà di fissare la propria attenzione su determinati oggetti. Nè mancano altre osservazioni che ci riconducon tutte all'istesso punto.

Allo Swinburne fa difetto il senso della successione: si direbbe che le sue poesie sian composte da una creatura in cui il senso dello spazio e quello del tempo non interferiscono secondo la maniera umana. I suoi stati d'animo fluttuano in un'informe extratemporaneità e in un non-luogo. Si legga *The Garden of Proserpine* (P. W. I, p. 169): sconnesse apparenze

di paesaggio si presentano al poeta, senza prospettiva, come in un acquarello cinese tutto giustapposizioni e sovrapposizioni arbitrarie. Si legga *Laus Veneris* (P. W. I, p. 11): le stagioni, le ore, gli stati di sonno e di veglia, si confondono in un *quid* imprecisabile, in un' « aria senza tempo tinta ». Si legga *The Triumph of Time* (P. W. I, p. 34) e si confronti p. es. con *Stanzas written in dejection near Naples* dello Shelley, poesia ispirata da un simile desiderio d'annientamento nella pace del mare. Il paesaggio è suggerito dallo Swinburne, è descritto dallo Shelley: la poesia di quest'ultimo si svolge secondo una linea, procede innanzi, quella del primo gira intorno a sè stessa. Con tutto il suo panteismo e la sua nebulosità lo Shelley è molto più volitivo e architettonico dello Swinburne. Perfino in una poesia come *Lines written among the Euganean Hills* che, secondo una critica dello Swinburne (*Essays and Studies*, p. 219), mira più a rendere l'effetto prodotto dalle cose che le cose in sè stesse, lo Shelley appare consistente e costruttivo di fronte all'impressionista Swinburne, per quanto le parole seguenti dello Swinburne paiano indirizzarci in senso contrario (« lo Shelley rende piuttosto la graduale formazione che non il già formato »). Poichè lo Shelley ha il senso dello sfondo e della progressione, ha, in altre parole, il senso dello spazio che si distanzia e del tempo che trascorre, mentre allo Swinburne manca appunto codesto senso di subordinazione e di successione. Di qui l'effetto che fan le poesie dello Swinburne, non meno delle musica di Wagner, di *estrema lentezza di ritmo vitale*, per servirmi d'una frase di Vernon Lee (1), di fissità, e, dunque, d'assenza di drammaticità (2).

A questo punto si possono ricordare le belle pagine che il Kassner (3) ha scritto sull'*Atalanta in Calydon*. Qual'è lo stato d'animo dei personaggi swinburniani, secondo l'idea del Kassner? Lo stato dell'eroe al quint'atto, dell'eroe investito già del suo fato, « the man equal with his fate », per adoperare un'espressione swinburniana (P. W. III, p. 108): stato di maturità che ignora i gradi per cui l'uomo giunge ad adeguarsi al suo destino (gradi nello sviluppo dei quali sta l'essenza del dramma). Ora, appunto questo stato, dice il Kassner, è *musica*, poichè « esser musica vuol dire esser posseduti dal proprio fato, significa sempre ultim'atto, maturità, voluttà e morte al tempo stesso »: è, in altre parole, il momento dionisiaco. Tutta l'essenza degli eroi swinburniani s'esaurisce nel loro destino. Le eroine dello Swinburne, Fedra, Altea, Anactoria, sono invasate, deificate e insieme accecate, dal proprio destino che la consuma perfettamente come la fiamma investe appieno l'esca. Esse son concepite dallo Swinburne come dee mostruose, simili a quelle che eran per lui le eroine d'Eschilo (cfr. *Essays and Studies*, p. 9), le quali egli definiva come aventi

(1) cit. in *The Puppet Show of Memory*, by M. Baring, London, Heinemann, 1922, p. 189.

(2) Il caso opposto a quello delle poesie di R. Browning.

(3) R. Kassner, *Die Mystik, die Künstler und das Leben*, Leipzig, Diederichs, 1900, ristampato come *Englische Dichter* nel 1920 (Leipzig, Insel).

in sè « la tragica e titanica passione delle donne delle feste Eleusine ». E simili a baccanti sono appunto le donne swinburniane.

Come nello stato dionisiaco d'ebbrezza all'esaltazione esasperata succede la pace, il sonno, il bisogno d'oblio, così nell'animo dello Swinburne ai momenti di parossismo succedono i momenti di aspirazione al placamento e alla morte. Il Thomas (cit. p. 18) ha notato come l'*Atalanta* sia piena di « swift, violent, splendid, furious, thunderous, fierce, ravenous, tumultuous, tempestuous, sharp things » e a centinaia nell'opera di questo poeta potrebbero raccogliersi frasi del genere di queste: « lands loved of *summer* and washed by *violent* seas » (P. W. IV. p. 266), « *flash* of *swift* white feet » (ib., p. 279), « Lampsacus *fervent* with faces » (P. W. I, p. 167), « a *thunder* of lyres » (ib., p. 162), « ringed round with *flame* of fair faces, and *splendid* with swords » (ib., p. 161), o interi periodi costituiti d'astratti accompagnati da verbi e aggettivi incandescenti, entusiastici, come (ib., p. 46):

The pulse of war and passion of wonder,
The heavens that murmur, the sounds that shine.
The stars that sing and the loves that thunder,
The music burning at heart like wine... etc.

Maniera? Anche, ma, prima di tutto, linguaggio direttamente ispirato dal parossismo dionisiaco. Ma segue poi, come nel *Tristano e Isotta* del Wagner, l'inno alla notte, alla morte, all'oblio. Tannhäuser nella *Laus Veneris*, Meleagro nell'*Atalanta*, Tristano nel *Tristram of Lyonesse*, aspirano alla pace immobile delle verzure, al « dewy sense of leaves », anelano di placare l'ingenito fuoco nella freschezza del vasto sepolcro tranquillo e remoto del mare. Chastelard, assetato d'oblio, grida a Maria Stuarda (*Chastelard*, act V, sc. 2): « O bell'amor mio, o mia bella e tremenda Venere, nata di spuma mortale, io ti potrò evitare solo colla mia morte ». Al momento di acuta insostenibile concupiscenza succede *the bitterness of things too sweet*. *Ilicet* (P. W. I, p. 74) è tutto pervaso da questa sazietà, da questo desiderio d'annientamento; all'intensità di *Dolores* fa seguito il paesaggio leteo del giardino di Proserpina; nell'*Hymn to Proserpine* (ib., p. 67), nella *Laus Veneris*, in *Anactoria* (« I would the sea had hidden us... ») troviamo lo stesso motivo, che in una strofa del *Triumph of Time* è così accennato:

« Vorrei che noi fossimo morti insieme quest'oggi, perduti di vista, nascosti lungi a ogni vista, allacciati e ravvolti nell'argilla fenduta, via dal cammino del mondo, via dalla luce, via dalle età del clima mondano, dimenticati da tutti gli uomini, come il primo a morire nel mondo, aboliti del tutto, immedesimati colla morte, saturi della notte ».

Ma mentre l'ossessione dei poemi sensuali trova nell'aspirazione alla morte la sua chiusa naturale, nei canti politici questo secondo momento è eluso con espedienti retorici: onde la minor sincerità e la frequente inefficacia di questi ultimi.

Infine si riconnette alla natura dionisiaca l'impressionismo swinburniano. La sua sensazione — ha detto a modo suo il Woodberry — è di natura piuttosto emotiva che percettiva. Non gli oggetti egli vuol rappresentarci, ma l'atmosfera che li avviluppa, quasi la risultante dell'incrocio delle loro emanazioni reciproche: quell'atmosfera ove sentiamo che l'oggetto è, senza distinguerlo precisamente. L'emanazione della cosa, piuttosto che l'apparenza della cosa, l'effetto che la sua presenza produce sull'animo intero, e non sull'occhio soltanto. A dar questo senso molteplice d'insieme contribuiscono i suoni: le allitterazioni colla loro insistenza attenuano il valore individuale delle parole, le accomunano e le saldano in una parentela: dal suono risulta la nuova dimensione, il senso del moto, la vibratilità della luce. Come nel processo del divisionismo, le singole parole posson sembrare di per sè non appropriate, ma, guardate dal giusto punto di vista, esse si amalgamano per affinità indirette che hanno del misterioso. E la giustificazione d'una simile tecnica, che, guardata all'ingrosso, può rassomigliare a certi procedimenti meccanici della retorica, si trova appunto nella natura dell'ispirazione swinburniana: nella passività dionisiaca che soggiace all'ambiente e se ne lascia penetrare. « O tu hai dominio sulle apparenze, » ha detto il Kassner (*Englische Dichter* cit., p. 21), « o le apparenze acquistan dominio su di te. Queste son le due alternative dinanzi a cui ti pone la vita. Nel primo caso tu sei artista, nel secondo cantore ». Il Crashaw di *Bulla*, di *Music's Duel*, lo Shelley e lo Swinburne appartengono a quest'ultima categoria.

Si potrebbero riferire qui moltissimi passi, a esemplificare l'impressionismo dello Swinburne. Si veggano p. es. i versi in cui Altea (nell'*Atalanta*, P. W. IV, p. 260-61) descrive l'avvicinarsi della turba dei guerrieri, o quelli in cui Maria Stuarda (in *Chastelard*, act II, sc. 1) racconta la battaglia; si legga la descrizione d'Isotta (nel *Tristram*, P. W. IV, p. 14):

> The very veil of her bright flesh was made
> As of light woven and moonbeam-coloured shade
> More fine than moonbeams; white her eyelids shone
> As snow sun-stricken that endures the sun,
> And through their curled and coloured clouds of deep
> Luminous lashes thick as dreams in sleep
> Shone as the sea's depth swallowing up the sky's
> The springs of unimaginable eyes.
> As the wave's subtler emerald is pierced through
> With the utmost heaven's inextricable blue,
> And both are woven and molten in one sleight
> Of amorous colour and implicated light
> Under the golden guard and gaze of noon,
> So glowed their awless amorous plenilune,
> Azure and gold and ardent grey, made strange
> With fiery difference and deep interchange
> Inexplicable of glories multiform; etc... (1)

(1) In simili casi tradurre è impossibile. Tuttavia ecco il significato di questi versi « Il velo della sua carne radiosa pareva materiato d'una trama di luce e d'ombra lunare

Questi versi non voglion rendere nessuna forma precisa, nè di donna nè di paesaggio marino o celeste: ma bensì l'incanto indefinibile che emana da una presenza luminosa e divina (1). Si confronti il resultato ottenuto dallo Swinburne col tentativo d'un poeta più apollineo, il Keats, di rendere un analogo effetto abbagliante. Il Keats vuol descrivere la sembianza di Lamia, la donna-serpente:

> « Era una forma gordiana di colore abbagliante, a macchie vermiglie, aurine, verdi e azzurre; rigata come una zebra, maculata a guisa di leopardo, occhiuta come pavone, e tutta di cremisi listata, cosparsa di lune argentee che, quand'ella respirava, si dissolvevano o splendevan più lucenti... sulla cresta aveva un languido fuoco trapunto di stelle, come la tiara d'Arianna: la testa era di serpe, ma oh! dolcezza amara! aveva bocca di donna con tutte le sue perle... ».

Qui i particolari non riescono a fondersi in un insieme, ma galleggiano estranei l'uno all'altro e non rendono nessun effetto, nè di dettaglio nè di complesso: il Keats vedeva le cose concretamente, nella loro individualità e corposità.

Nella descrizione d'Isotta surriferita il lettore potrà dirsi p. es. che il paragone tra la fittezza delle ciglia e quella dei sogni non calza, perchè accoppia un'immagine di spazio con una di tempo: e abbiam visto appunto come allo Swinburne manchi il chiaro senso di delimitazione spaziale e temporale. Altrove si giudicherà arbitrario il dire che la luna è avvolta dalle tenebre « even as life with death, and fame with time and memory with the tomb etc. » (cit. dal De Reul, p. 77). Osservazioni del genere potrebbero moltiplicarsi a proposito di questo poeta, specialmente circa la mescolanza di astratti e di concreti, di fisico e di morale (comune, del resto, nella Bibbia, uno dei modelli dello stile swinburniano). A voler applicare allo Swinburne i criteri che il Gargiulo applica alle immagini dannunziane (2), si finirebbe per negare la sua poesia. Ma se quei criteri hanno una ragion d'essere, applicati a un artista apollineo come il d'Annunzio, ne avrebbero assai meno se applicati al dionisiaco Swinburne. Il d'Annunzio è concreto, particolare, raramente (come in certe parti del

---

più delicata dei raggi di luna; bianche le sue palpebre splendevano come neve irradiata dal sole ma inconsumabile, e dietro le arricciate e colorate nubi delle loro ciglia luminose, folte come i sogni entro il sonno, splendevano, come la profondità del mare che beve la profondità del cielo, le sorgenti di occhi ineffabili. Come lo smeraldo sottile dell'onda è penetrato dall'azzurro inestricabile del sommo cielo, ed entrambi sono intrecciati e fusi in una trama unica di colore amoroso e di luce commista sotto l'aureo sguardo tutelare del meriggio, tale brillava l'amoroso intrepido plenilunio di quegli occhi, azzurro e oro e grigio ardente, resi più strani da una differenza di fuoco e da un profondo inesplicabile commercio di multiformi splendori ».

(1) In questo senso l'arte dello Swinburne presenta delle affinità con quella del Burne-Jones, le cui figure femminili " incarnate a mood of feeling while they lack the fulness of personality ", dice il Symonds (*Renaissance in Italy: Italian Literature*, vol. I. p. 82).

(2) A. Gargiulo, *G. d'Annunzio*, Napoli, Perrella, 1912, p. 264 segg.

Notturno) impressionista; sicchè misurare le sue immagini alla stregua d'un criterio di corrispondenza logica, precisa, ha un senso: ma l'arte dello Swinburne sfuggirebbe alla bilancia e alla squadra, al modo stesso che un quadro barocco non potrebbe giudicarsi sulla base di canoni tecnici desunti dai quadri della Rinascenza. Consideriamo anche casi estremi come quello di certi versi spesso citati quale esempio di vuotezza e di ridicolaggine:

> The lilies and languors of virtue
> For the raptures and roses of vice.

V'è anche un punto di vista dal quale i due versi posson non sembrar più tanto ridicoli: la congiunzione allitterativa dell'astratto col concreto genera una risultante: è meno arbitraria di quel che a prima vista possa sembrare. L'astratto dà l'intensità del concreto: dalla combinazione nasce un incanto, un colore: il bianco candido e il rosso acceso, come appunto nel divisionismo. Casi di accoppiamenti di concreti con astratti del genere di:

> Like fire are the notes of the trumpets that flash through the darkness of sound
> (*Erechtheus*)

son frequentissimi. Siamo insomma dinanzi a un'arte molto più affine a quella dei simbolisti francesi che a quella dei preraffaeliti inglesi. Quella descrizione d'Isotta supera d'ardimento certi ardimenti del Mallarmé (1), di molto posteriori, come:

> Si clair,
> Leur incarnat léger, qu' il voltige dans l'air
> Assoupi de sommeils touffus....

Come il Mallarmé, lo Swinburne non mostra gli oggetti, ma « l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux ».

All'impressionismo e al simbolismo si connettono certe curiosità di stile e di linguaggio che possono a tutta prima sembrare artifizi e arbitri. Citiamo la più famosa (P. W. IV, p. 258):

> Time, with a gift of tears,
> Grief, with a glass that ran.

Subito vien fatto d'obiettare che la clessidra è propria del tempo, e che il pianto s'appartiene al dolore. Un'improprietà dunque? O non piuttosto dalla trasposizione degli attributi risulta un accrescimento di profondità a tutta l'espressione? Il d'Annunzio (2), meccanicamente, proponeva

(1) Onde la simpatia dei simbolisti per lo Swinburne. Viélé-Griffin traduce *Laus Veneris*. Mallarmé parla in termini entusiastici di *Erechtheus*. Specialmente il Mallarmé, professore d'inglese, com'è noto, deve aver studiato bene il suo Swinburne, e non dovrebb'essere difficile trovare in lui tracce precise d'influsso di questo poeta.

(2) Cfr. *Pagine disperse* di G. D'ANNUNZIO raccolte da A. Castelli, Roma, Lux, 1913, p. 56.

come variante dell'espressione *dolce serenità* l'inversa, *serena dolcezza*, e quando nella *Terra Vergine* (ediz. 1883, p. 42) leggiamo *immense azzurrità*, sentiamo che l'autore può aver esitato tra questa e la frase *azzurre immensità*. Ma mentre nell'atmosfera dannunziana simili espressioni sanno sempre d'artificio, in quella swinburniana sono connaturate, ingenue, rispondono a tutto un modo di sentire. Perfino chiasmi del genere di:

— The delight that consumes the desire.
The desire that outruns the delight....
— O sole desire of my delight,
O sole delight of my desire....
— In the days where time was not.
In the time where days were none

o trasposizioni come queste, citate pure dal De Reul (p. 66): « the birthgod of my day » (= the god of my birthday), « the sun's hour of morning song » (= the hour of the sun's morning song) perdono ogni possibile isolamento e ogni arbitrarietà nel corpo del discorso poetico.

La stessa monotonia di vocaboli ricorrenti, quali *sin*, *soul*, *light*, *sea*, *wine*, *roses*, trova la sua ragion d'essere nella tecnica impressionista e simbolista di Swinburne. Non si tratta, come pare supponga il Cecchi (1), di parole sostituibili indifferentemente. Innanzi tutto si può osservare come *wine* e *fire*, p. es., ricorrano sovente in rima: cioè nel punto culminante del verso (secondo l'idea del Cecchi, dovrebbero dunque essere « zeppe », e testimonierebbero contro la serietà del poeta). Citiamo alcuni esempi da *Anactoria* (P. W. I):

p. 58: And all the broken kisses salt as brine
That shuddering lips make moist with waterish *wine*.
ib. And stinging lips wherein the hot sweet brine
That Love was born of burns and foams like *wine*.
p. 60: .... shed the starbeams forth as *wine*.
p. 63: Yea, thou shalt be forgotten like spilt *wine*.
p. 64: And leaves tremble like lute-strings or like *fire*.
p. 65: Buds burning in the sudden spring like *fire*.
p. 66: .... borne fruits and wars and *wine*.

In questi esempi *wine* e *fire* si trovano sempre in rima; molte altre volte nel corpo del verso. La conseguenza che se ne deduce non può esser troppo diversa da quella che si trae da un quadro ove si vegga ricorrere con insistenza un colore, o da una musica ove s'oda con pari insistenza tornare un *leit-motiv*. Quel colore, quel suono, quella parola hanno un valore simbolico per l'artista, sono indizi d'un modo di sentire, e dal riferimento ad essi tutta l'opera acquista un colorito peculiare. Si potrebbe appoggiare quel che si dice qui per lo Swinburne con analogie

(1) Nella prefazione all'*Atalanta in Calydon* tradotta da Giulia Celenza, Firenze, Battistelli, 1922, p. x.

desunte dallo studio d'altri poeti. La predilezione per un nome o per un aggettivo significa qualcosa di più che un manierismo: significa prima di tutto un indirizzo psicologico. Quante volte ricorre in Goethe *still*, quante volte in Hugo *sombre*? Si consideri la natura di questi poeti: forse essa si troverà espressa *in nuce* in quell'aggettivo. Ebbene, quell'aggettivo ha allora un valore simbolico, mitologico: in esso s'appunta tutto quel che di più personale e intraducibile è nell'indole del poeta di cui si tratta, in esso culmina allora non il momento più debole e passivo dell'espressione, ma il più appoggiato, il più significativo. Si pensi a casi analoghi di pittori e di musicisti, ai rossi e agli arancioni del Ghirlandaio, ai verdi del Veronese, si pensi a certe frasi wagneriane, tutte riducibili a uno stesso particolar modo di sentire. Son simboli dell'intimità stessa dell'artista, sono il suo più spontaneo mito, e non il più artifizioso concetto. *Fire, wine*: la natura dionisiaca dello Swinburne non è espressa compendiosamente nell'ardente vibrazione del fuoco, nell'ebbrezza ardente del dono di Dioniso? Di Dioniso figlio di Semele Ceraunia, la colpita dal fuoco del folgore.

MARIO PRAZ

NOTE SULLA POESIA DI ARTURO GRAF (*)

(A PROPOSITO DI UNA RISTAMPA RECENTE)

I.

Un'atmosfera tenebrosa e cupa, rotta da bagliori lividi. Pessimismo fondamentale e assoluto. Continua stanchezza di un uomo annoiato e dolente, desolazione amara, riso gaio ed ironico che ferisce e stride. Il tedio è sovrano, la contemplazione della natura triste.

Però, a tratti, l'animo si risveglia, i sensi intorpiditi sobbalzano: c'è la coscienza intima della vanità dello sfogo, e nondimeno l'azione. Si sa che il dramma dell'ideale e della realtà è risolto a priori con la soffocazione del primo, eppure l'invettiva sorge, l'antitesi si solleva. Non v'è che l'immenso desiderio di perdersi nel nulla, ed esiste il rimpianto, compaiono altre brame, ci si abbandona davanti a un crepuscolo, o ad una notte tiepida e scintillante. Questo accanimento a vuoto alimenta il tragico mondo poetico di Arturo Graf, che vive di incoerenze, e ne è frutto (1).

II.

Per *Medusa* è bene rammentare il momento storico, il romanticismo ritardato che l'ispira, e riprenderne in esame la versificazione dopo aver riletto Emilio Praga ed i suoi contemporanei. Allora si vedrà che il libro s'intona perfettamente con l'epoca.

Il problema essenziale che è necessario formulare per comprendere le manchevolezze del Graf e giustificarle in parte con un richiamo di date (corrispondenti alla formazione della sua personalità) è quello della familiarità dei termini poetici che si accompagna e si confonde con la distinzione, l'eleganza altera e la nobiltà squisita dei vocaboli della poesia classica, originando una sgradevole alternativa che impedisce l'omogeneità degli effetti e fa dubitare della serietà e del valore dell'artefice. Siamo ancora, con lui, ai limiti tra il romanticismo e il realismo, onde si assiste al perpetuo dissidio tra espressioni sentimentali ed eteree, e brutali franchezze. Alla posizione intermedia il Graf non si sottrarrà mai, neppure in seguito: l'urto che in *Morgana* era meno evidente riapparirà nei soprassalti e nei tumulti delle *Rime della Selva*.

Alle incertezze stilistiche, alle forme dilaniate e saltellanti, fanno riscontro le indecisioni e le lotte del pensiero: non un mare pallido e grigio di una tristezza infinita ed eguale, bensì la battaglia dei flutti, il tempestoso fragore. L'immobilità del tedio del Graf è insostenibile, e il tormento sempre si rinnova.

Delle insufficienze formali e dei contrasti non sembra che il poeta abbia avuto piena coscienza: difese e reclamò il diritto di essere spontaneo e semplice, non vide come p. es.

(*) ARTURO GRAF. — *Le poesie* (Medusa — Dopo il tramonto — Le Danaidi — Morgana — Poemetti drammatici — Le rime della Selva) per cura di FERDINANDO NERI e con un'avvertenza di V. CIAN. — Torino. Chiantore, 1922 in 12° pp. XI-1193. L. 50.

(1) A torto si dedusse la sua poca consistenza artistica dal fatto che la tetraggine permanente non si prestava alla realizzazione. Cfr. G. A. BORGESE: *Studi di letterature moderne*: « Così quello che fu la materia dell'opera poetica di A. Graf, il sentimento del tedio disperato, fu anche il peggior nemico dell'opera pratica. E non dell'opera pratica soltanto » (p. 77) — « Il tedio lo strangolò. E quel tanto di buono e di bello che fece — e non fu poco — lo fece il solo suo ingegnó, con le sue forze, contro un temperamento sconsolato e una volontà negatrice » (p 79).

« Sopra un'altura, *mezzo ruinato* » non s'accordava col verso seguente « Sorge l'antico, baronal *maniero* » (p. 77) causa la mescolanza delle forme verbali del classicismo tradizionale, ormai esaurite, e dei vocaboli del linguaggio parlato. La costanza di queste imperfezioni, spinte ad un grado che rasenta la stravaganza (« Un'anima da darmi ce l'avete? — Non ce l'avete? — Andate alla malora » — p. 122) contribuì a screditare la poesia del Graf, a opporsi all'equo riconoscimento dei suoi pregi, che solo un lettore paziente poteva compiere. Si osservi del resto che l'identico caso si ha in Emilio Praga e negli altri post-romantici non ancor stecchettiani ai quali il Graf di *Medusa* è molto vicino (Cfr. « Io tel diceva » a pag. 139).

La noia che investe ogni cosa e dura e persiste definitiva e opprimente è già il nucleo della concezione poetica (senza che ci sia stato rappresentato il motivo che la determinò) e constatiamo i movimenti con cui il Graf schiacciato sotto il masso dell'orribile tedio si divincola, sebbene privo della speranza di liberarsene. *Le vergini morte* e *La danza delle ore* sono il primo esempio di quelle lievi e delicate visioni che, nella loro soavità, placheranno lo scrittore turbato e scomposto, in un istante d'oblio.

Dopo il tramonto attenuò la violenza dei colori di sfondo e l'impeto, ma permise di individuare con maggior chiarezza i due elementi contraddittori, appoggiando sulla debolezza della fantasia e sul rozzo umorismo. Da un canto, la descrizione sostenuta e classicheggiante (con « cervici » — « folgori » — « algenti » ecc.) dall'altro la più esplicita noncuranza (cfr. l'ultima quartina dell'*Idolo*, — incredibile!) (1). Nella *Tela di Penelope* il Graf stesso indicò la guerra tra « Monna Ragione e Monna Fantasia », ma pur dovendo ammettere la discendenza *ragionevole* del lato umoristico, che prende piacere a beffeggiar l'ideale, rimane sempre in causa la povertà della trascrizione, insopprimibile, di cui si fa colpa al poeta. Troppo sapiente (tanto da usare forme che a noi non dicono più nulla) l'espressione degli alti pensieri, indiscutibilmente grezze le battute comico-satiriche.

Al principio delle *Danaidi* i due sonetti preliminari riconducono l'antitesi, e la raccolta dimostra più limpidità, e minor numero di frasi involute e falsamente maestose. Due rifacimenti: *Il titano sepolto*, del *Titan* victorhughiano, *L'ultimo viaggio di Ulisse*, di Dante, nulla aggiungono ai temi inutilmente prescelti. Ed ecco *La rosa morente* e *Fragranza*, due esemplari del bel sonetto mondano, e l'eccellente prova della *Danza dello Scheletro*, ottima, e di ispirazione e fattura singolari, testimoniare la capacità stilistica, il gusto e il garbo del poeta, per un momento sperduto nello studio del particolare che riprenderà in *Caccia notturna* con più intensità di espressione. Nella *Leggenda di Eccarto*, di classica dolcezza, ricompare il discepolo degli antichi, mentre *Letizia primaverile* canta una preziosità quasi settecentesca. Ma come andiamo segnando, durante la lettura lenta, le pagine più belle, dobbiamo rivedere le tinte troppo cariche di alcune descrizioni, il bruttissimo *Organetto*, un inizio stanco alla Gozzano (*Il tempio dell'amore*) che muore in un finale volgarissimo e quel che è peggio (*Il lago solitario*, ecc.) imitazioni e reminiscenze leopardiane.

Morgana, mediocre e calma, dimostra facilità, gioia di poetare: quasi scomparso il dramma nella letizia del canto, sostituito dal sogno lieve. Apprezziamo, oltre la squisita *Leggente* e le finissime *Nuvole Notturne*, delle sfumature, delle impressioni stilistiche un po' languide, delle cantatine spigliate e fresche (qua e là di maniera o prive di freno e tendenti a precipitare nella sciatteria), degli slanci corretti. Lo squilibrio è presente ovunque, ma, salvo alcune eccezioni, (« O molli ganze di zeffiri molli » — le nuvole!) è nascosto dall'abbondanza dei versi.

Ecco ora il Graf portato ad esercitar le sue doti in poemetti drammatici. La complessità della sua arte, che nasce dal pensiero, lo serve. Sovente il contenuto pregiudicava, mediante la riflessione filosofica o l'effetto ricercato, l'ingenuità delle sensazioni, lo slancio lirico. Quel che di inorganico, di folto, di soverchiamente vario disordinava la continuità del verso, passando nella forma drammatica, è costretto a staccarsi, diventando personaggio. Il simbolo s'incorpora, la dialettica diviene materia, l'antitesi si muta in avvenimenti che reg-

(1) Insisto sulle influenze romantiche di spregiudicatezza che agirono sul Graf. Bisognerà risalire alle *Contemplations* e al famoso « Balayez » di « Quelques mots à un Autre »?

gono la trama. Quando la trasformazione è compiuta abbiamo *La dannazione di Don Giovanni*, realmente originale, salda ed efficace (che è la perfezione del procedimento umoristico) e *I naviganti*, altrimenti si resta nella convenzionalità inespressa del *Dante in Santa Croce del Corvo* e di *Una sosta dell'ebreo errante* oppure si cade negli errori del *Labirinto* e del *Riposo dei dannati* (che preludono agli eccessi delle *Rime della Selva*).

Da queste separiamo *La voce* e *Chiudendo il libro*, due poesie perfette, la limpida e pura *Casta Diva*, l'*Organo* torbido e impetuoso. E poi? Mi vien fatto di pensare talvolta (perchè, nonostante tutto, è qui che il Graf ci offre più campo di esplorare la sua anima e riconoscere la sua arte) alle *Chansons des rues et des bois*.

Tripudio verbale di un re *qui s'amuse* le une, orgia di dialettica le altre. L'esasperazione del francese è falsa, e il suo fondo misero, se si eccettuano *L'oubli* e qualche strofa apocalittica, o lugubre; quella del Graf sincera. È impossibile non esser presi dal suo dramma, dall'ansia che s'indovina o si scopre sotto le contorsioni buffonesche, e si perdona la trivialità perchè il sentimento è vero.

Esser semplice e schietto,
E far che in ogni sua parte
Risponda al pensato il detto,
E' questo il sommo dell'arte.

Parrebbe, non è. La sincerità assoluta è vita, può essere arte, non lo è sempre, non lo è mai di continuo. L'arte è scelta; non è sola spontaneità (e tanto meno accomodamento però). Il pensiero non volgare (e quello del Graf non lo è mai) non può esprimersi volgarmente senza discendere. Schiettezza non significa frettolosità, e non esclude ricerca.

La misantropia ha soffocato l'arte, lo sprezzo pessimistico ucciso la forma, che precipita e si scioglie in comune prosa; al contrario di uno Swift, lucidissimo e corretto anche nei suoi sfoghi piú atroci, il Graf non giunse a conservare quella calma stilistica che sola assicura e consolida le creazioni della poesia. (1)

III.

Fu trascinato a far ciò dal suo temperamento romantico. Le grandi anime tristi si chiudono nello stoicismo di una nudità formale assoluta, come Pascal. È il loro segno. Un Victor Hugo è un ottimista, nonostante le sue disperazioni metafisiche e i suoi ruggiti di manicheista, un De Musset conosce la sola disperazione amorosa.

Arturo Graf fu della famiglia spirituale di Senancour. Ma Obermann, temperamento ancor radicato nel Settecento, aveva il fondo di rassegnazione disperata (direi anche scientifica) di un razionalista. Arturo Graf, venuto dopo il 1830, cantava in *Ultima Tule* l'inno all'incessante ascesa:

Commilitoni, siam giunti
Alla distermina Tule:
Ecco la selva e il padule
Ultima stanza ai defunti.

E sarebbe la fine: ma egli vuole, pur conscio della vanità dello sforzo, una ripresa:

Oltre! o con vela o con remo
Rinavighiamo il profondo.
Oltre, più oltre! del mondo
Inverso il cardine estremo.

Sin dove l'astro del polo
Su vasto orrore di geli
Dalla corona de' cieli
Sfavilla immobile e solo.

(1) Notiamo, nell'appendice di questo volume, gli effetti teatrali della *Morte di Caino* e la musicalità dell'*Euridice*.

L'ideale ha i caratteri del primo romanticismo e il suo odio verso l'esistenza positiva e pratica; l'inquietudine è posteriore alle idee del 1850. Graf ignora i simbolisti, i parnassiani, i decadenti, Carducci, D'Annunzio. É, con Baudelaire, del terzo romanticismo francese, del nostro d'intorno il 1870-1880. Non ha mai superato la « Bizantina ». E si spiega storicamente.

IV.

Leopardi, che conobbe il tedio immenso, la spaventosa noia, si salvò nella sua forma lucente di classico, Baudelaire sprofondato nell'inferno delle voluttà si fece un ideale del vizio, e fu grande poeta realizzandolo. Arturo Graf non seppe levarsi a volo, nè immergersi nelle forme e nei colori: rimase a dibattersi tenagliato da un duplice tormento di pensiero e di espressione. Gli fu preclusa ogni via.

Bisogna reagire contro l'idea che si fanno taluni di un Graf poeta della malinconia o meglio dell'uggia, autore facile di milleduecento pagine di versi brutti ed eguali, e monotoni. La natura della sua tristezza non lo indusse a una serenità sconsolata: abbiamo visto come dalla convinta sfiducia balzi perpetuamente l'invocazione, vana. V'è in questo atteggiamento la materia di una grande poesia. E a intervalli Arturo Graf, sia mosso dall'assidua tortura o riconoscente per una quiete improvvisa, seppe creare delle agili forme. L'arte fu per lui un'amante desiderata, lontana e capricciosa e mutevole, disprezzata con amore, voluta con costanza, bugiarda, ingannatrice, bizzarra, che solo dopo lunga pena si lasciò prendere, per breve tempo, e lo lasciò — quasi subito.

ARRIGO CAJUMI

LETTERATURA SCOLASTICA

LA TESI DI LAUREA OSSIA IL FAZZOLETTO DI DESDEMONA.

Ottobre.

Tema di attualità: le dissertazioni di laurea.

Una volta non c'erano che per gli studenti universitari.

Ora, ci sono anche per le allieve della Scuola Normale Superiore (in francese *Ecole normale d'institutrices*) e perfino per gli allievi delle Scuole Commerciali.

Questi istituti avrebbero dovuto metter della civetteria a differenziarsi dalle università proprio a forza di caratteristiche eminentemente pratiche.

Ma niente. Essi hanno voluto infliggersi quella nota di distinzione culturale che è la tesi o dissertazione di laurea.

Eppure, l'utilità di questa è arcidiscutibile anche per l'Università.

Limitandoci a considerarla nella facoltà di Lettere, dove a questa prova s'attribuisce la massima importanza, ecco qua. Se la facoltà di Lettere fosse quel che in origine voleva essere, e cioè il legittimo agente della cultura, in altri termini la depositaria e custode delle « umanità », o in altri termini ancora la Scuola, per eccellenza italiana, dove lo spirito si educa nella sua complessiva potenza, essa per la prima dovrebbe rigettare dal proprio seno, come ripugnante materia eterogenea, una prova che è in diabolicamente assoluto contrasto colle tradizioni umanistiche delle quali la Scuola italiana dovrebb'essere orgogliosa continuatrice. Invece è proprio essa che dai suoi laureandi esige una ben voluminosa « dissertazione » scritta su uno specialissimo punto di una speciale « materia ».

Mi si dirà. Ma, insomma, bisogna inchinarsi ai fatti. L'indirizzo realistico della scuola ha tagliato la strada all'indirizzo classico: non per nulla abbiamo avuto la grande Rivoluzione, dalla quale è emerso il terzo stato che le sue tendenze realistiche ha portato fin nella scienza, facendone il magazzino delle « nozioni ». Il fatto è che anche chi voglia inchinarsi rispettosamente davanti a questa fatalità della storia ha poco da esser contento. Perchè nelle nostre facoltà di Lettere, nelle nostre università in genere, la fede cieca nella specializzazione ha prodotto il mostruoso assurdo della specializzazione plurima. I nostri giovani ingozzano una quantità di nozioni spicciole nelle più svariate discipline, senza che ci sia la minima preoccupazione di un coordinamento nè nella stesura dei programmi nè nello svolgimento dei singoli corsi. Per meravigliosa che sia la rapidità del pensiero, ha da fare anche essa i conti col tempo. E i nostri giovani non hanno il tempo di assimilare o ripensare e quindi sviluppare in sè la parola dei tanti, dei troppi loro maestri. Essi corrono dalla porta d'un'aula a quella d'un'altra come passeggeri incalzati dalla bufera:

> La bufera infernal che mai non resta
> di qua, di là, di giù, di su li mena.

E quando usciti dagli innumerevoli esami speciali dei quattro anni, con quello stupore mentale che caratterizza i salvati dalle valanghe, devono scegliersi un tema per la dissertazione da svolgere, in uno e anche due e magari tre anni, allora... essi non sanno che fare. Essi, durante i quattro anni, non hanno avuto mai un momento lo spirito sgombro per raccogliersi e combinare in problema qualcuna delle svariate nozioni che durante quei quattro anni hanno imperversato intorno al loro giovane capo. Ed essi si rivolgono al loro pro-

fessore, a quello dei loro professori col quale hanno un po' più di familiarità o dalla cui pazienza si aspettano di più che non da quella dei suoi colleghi. È un accattonaggio che io non so se più mortificante pei giovani o pei professori i quali ultimi devono pur dirsi: ma, dunque, le mie lezioni non son servite a nulla! E questo dicendosi, o anche non dicendosi, perchè non è proprio certo che tutti ci penseranno, essi suggeriranno il tema.

Ma quale tema?

I temi buoni son quelli che vengono dal di dentro, non quelli che vengono dal di di fuori. Specialmente in letteratura vedere un problema è già intravvederne la soluzione. E poi e poi.... Potrà sempre tanto la paternità spirituale in un insegnante che egli dia a trattare a un giovane un soggetto del quale egli abbia già concepito per proprio conto la trattazione? Ma per Bacco, delle nostre idee si è gelosi — di fronte a chiunque — come della donna a cui vogliamo bene, veramente bene. E così stando le cose, o rifiutandosi il professore a suggerire il tema, o suggerendone uno che stia ai maggiori problemi che egli per suo conto vede come un truciolo può stare a un bel mobile in costruzione, ecco il giovane ad arrovellarsi per mesi ed anni, con una mancanza di convinzione che non può non avere i più deleteri effetti e sul suo pensiero e sulla sua coscienza, intorno a inesistenti o per lo meno inconsistenti problemi, coll'aggravante dell'aggiunta di due tesine, l'una e l'altra così formulate: « Sostengo contro l'autore tal dei tali che.... » ecc. ecc.

Quest'aggiunta dev'esser d'origine sorbonica; essa mira — oggi, in pieno secolo ventesimo — a tener viva la tradizione della virtuosità dialettica; può magari esser ricondotta alla virtuosità dei sofisti greci, i quali si vantavano di poter rendere cattiva la buona ragione, e viceversa; ma, quale che sia la sua origine, essa accomuna in una atroce tortura mentale e professori e studenti.

Ci vorrebbe un'inchiesta intorno ai temi trattati nelle dissertazioni e nelle tesine universitarie, poniamo, durante l'ultimo trentennio.... Ma che inchiesta! basterebbe un giovane che facesse la sua dissertazione su questo tema. Egli renderebbe un servigio alla scuola italiana e farebbe certamente opera d'arte come fece il divino Rabelais redigendo il catalogo della libreria di Saint Victor:

— Bricot, De differentiis souparum
— Le Tripier de bon pensement
— Des pois au lard cum commento
— Pasquilli, doctoris marmorei, de capreolis cum char-
[doneta comedendis tempore papali ab ecclesia interdicto.
— De moustarda post prandium servienda, libri quatuor-
[decim apostillati per M. Vaurillonis.

Il tempo, a volte, ripeto, assai lungo che i giovani spendono in queste elucubrazioni essi lo spenderebbero infinitamente meglio se con larghe letture rimpolpassero quegli schemi, sempre di carattere puramente storico, nei quali l'insegnamento universitario, in odio alla vita, si ostina.

Ma in qualsiasi mutamento è da sperar poco.

La tesi di laurea ha per sè — fatale sopravvivenza! — quella materialistica concezione dell'attività dello spirito che caratterizzò la d'altronde così benemerita seconda metà del secolo decimonono.

Fu l'età delle analisi, dei resoconti, dei riassunti, delle fonti, dei Beitraege e delle Ausgaben und Abhandlungen, dei quadri sinottici, delle varianti; di quella frammentarietà, cioè, di produzione che documenta pur sempre (o che dubbio?) una onesta titubanza di fronte alla verità tutta intiera, un'austera venerazione per l'esperienza graduale e una conseguente indefettibile coscenziosità; ma che, insomma, è precisamente il contrario della educazione umanistica, quale dovremmo attendercela dalla Facoltà di Lettere.

Il povero professore s'illude che il giovane, il quale per quattro anni si è nutrito...... d'indigestione di nozioni disparate, messo alle prese con un ben circoscritto tema, impari il « metodo », ovvero sia, impari a lavorare (son le espressioni di rito). Come se il buon metodo non venisse fuori da sè tutte le volte che si corre con passione dietro a una verità, come se il tirocinio del lavoro intellettuale consistesse in una continuata successione di

atti materiali; e come se — chiamiamo pane il pane — accertare che un trovatore provenzale fu o no in Italia ovvero fu o non l'amante della castellana Cunimonda, o che il tal troviero fece questa e non quell'altra strada andando a Compostella, importi un più proficuo esercizio mentale o richieda un metodo d'indagine diverso da quello necessario per consimili accertamenti nella vita pratica! Supponete mo' che occorra a un montanaro abruzzese o calabrese di accertare la sua parentela con un compaesano milionario morto intestato in America; o che il medesimo montanaro abbia interesse a dimostrar sua moglie adultera; e voi vedrete con che eccellenza di metodo egli procederà alla bisogna nell'un caso o nell'altro.

Eppure, consegnata la dissertazione dal giovane, il professore della materia si mette a palparla come una massaia fa col pollo pelato caldo caldo.

Le molte note, diligentemente incolonnate a piè di pagina; le plurime e qualche volta precise citazioni; l'elenco alfabeticamente ordinato delle opere consultate; l'accertamento di qualche minuscola data; il trovamento d'una inedita quisquilia; ecco gli elementi di giudizio in un esame di laurea e, purtroppo, ahi quanto spesso! anche in concorsi per cattedre liceali o universitarie.

Ora, non c'è dubbio che tutte codeste minuscole « realtà » possano anch'esse significar qualche cosa, per quanto confluenti in un criterio del tutto estrinseco. Ma il male è che obbligando il professore a rivoltolare in tutti i sensi quel ponderoso corpo di reato che è la dissertazione scritta, si venga implicitamente a definirlo incapace di valutare un giovane s'egli non abbia in mano elementi *materiali* di giudizio. Laddove il vero esame di laurea dovrebb'essere un esame a voce di cultura generale, nel quale si potesse vedere come il giovane metta in gioco le nozioni che, male o bene, già possiede; un fiducioso faccia a faccia tra lo scolaro e il professore i quali tutti due sappiano che le nozioni devono armonicamente mobiliar lo spirito, non venirvi immagazzinate alla rinfusa.

Se Otello, per quanto generale della Serenissima, non fosse stato un essere di razza inferiore, avrebbe letto nella fronte, negli occhi e nella voce della bianca patrizia veneziana la sua perfetta innocenza. Ma Otello era un moro, e si fermò alla prova del fazzoletto che, pure, figurarsi! sarà stato una così tenue cosa!

Ma il più bello è che nella Facoltà di Lettere la dissertazione di laurea andrebbe abolita anche se essa veramente fosse, come tanti valentuomini credono, la prova per eccellenza scientifica. Perchè le Facoltà di Lettere son diventate in realtà scuole puramente professionali, cioè fabbriche d'insegnanti; ed è quindi assurdo che s'imponga al giovane il quale ha in mira il diploma di laurea per scopi esclusivamente pratici una ponderosa prova di indole « scientifica », la quale non solo non ha nulla a che vedere colle attitudini didattiche del futuro insegnante, ma col tempo non breve che richiede per sè gl'impedisce di moltiplicare ed affinare le nozioni ch'egli dovrebbe capitalizzare per la missione che si è prefissa.

E qui s'aggiunge che in quanto scuola professionale, la Facoltà di Lettere è divenuta palestra nella quale la donna fa magnificamente concorrenza all'uomo. Nessun dubbio che tra qualche anno non si avran quasi più iscritti di sesso maschile nella nostra Facoltà; e verremo così — del che non sarà da dolersi — a trovarci nelle condizioni dell'America, dove « a teacher », « insegnante », vuol sempre denotare una donna.

Ora, se la tesi di laurea è una imposizione impropria già pel prossimo futuro insegnante di sesso mascolino, lo è precisamente due volte per la futura insegnante: per la quale è da metter nel conto la special condizione della mentalità femminile rispetto alla scienza.

Non intendo dir nulla che menomi la donna in confronto dell'uomo, anche per non dispiacere ai parecchi parlamentari, che, prevedendo di dover aver a che fare una volta o l'altra colla donna elettrice, se la ingraziano in anticipazione attribuendole tutte le potenze del cielo e della terra. Ma nella donna prevale il senso della realtà. E una donna pur mo' ha scritto: « La femme, quoi qu'elle ait pu lire, est sans mémoire intellectuelle devant le réel à manier; il lui parle trop fort: il fait tout taire; elle n'a que la mémoire sentimentale et ne retient que ce qui sert la vié ». Ora, abbia essa o no del tutto ragione,

l'ha certamente chi consideri come qualmente la scienza pura è una varietà d'ascetismo che ci vuol tutti per sè; e mentre è agevolmente concepibile il giovane che già sulle panche universitarie medita il sacrificio di tutto se stesso alla scienza, mostrerebbe (e dovrebbe vergognarsene) di conoscer troppo poco la donna chi la credesse capace di un tale atteggiamento.

No.

Una ragazza mirerà alla laurea o come a un titolo ornamentale che i fiori d'arancio deprezzeranno da un momento all'altro, o, ed è il caso infinitamente più frequente, come ad una modesta ma sicura fonte di guadagno, a beneficio suo e dei suoi, *sibi et suis*.

E se la Facoltà di Lettere, scuola già quasi femminile, è ormai diventata di fatto scuola puramente pratica, si abolisca (non ci vuole poi un coraggio da leone!) non solo la dissertazione di laurea, ma quanto altro ancora riveli aspirazioni scientifiche, e si riservi il tutto per più in là, quando, passata molt'acqua sotto i ponti, si sarà realizzato il tante volte ventilato sdoppiamento della Facoltà in « scientifica » e « professionale ».

UN'ANTOLOGIA ENCICLOPEDICA.

P. Gorgolini, *Sacro lavoro umano. Antologia Moderna*, Paravia, 1922, vol. I, pp. xi-472; vol. II, pp. 326. L. 15 l'uno.

Dice nella *Prefazione* F. Meriano: « É desolante considerare le condizioni attuali della nostra Scuola Secondaria... Non esiste il tempio del sapere puro, nè la *Real-Schüle* (corr. Schule), la *scuola di cose*, quella che secondo la riforma pedagogica luterana doveva essere la grande scuola secondaria popolare della civiltà moderna. I due rami principali dell'istruzione media si sono, attraverso il caotico mutare delle direttive ministeriali « contaminate » a vicenda, falsando la loro fisionomia originaria ».

E questa *Antologia* destinata alle scuole commerciali, professionali e industriali, vuol essere precisamente una enciclopedia, che dispieghi sotto gli occhi del giovane i progressi materiali dell'umanità dei quali si fece forte, sin dal suo nascere, la pedagogia realistica.

Il Gorgolini si è accinto all'impresa con serietà di propositi, non c'è dubbio. Ma, a percorrere il tanto materiale da lui raccolto, ci si trova un po' disorientati, e ci s'impone la domanda se per un libro dove si adunano nozioni l'unica forma conveniente non sia quella del dizionario. Il G. divide in dieci parti la materia: ma subito alla seconda il titolo *Le conquiste dell'umanità* ci appare come quello che dovrebbe stare in testa a tutto il libro e non ad una sola sezione: o che non ricomprende il contenuto della terza parte *La navigazione*; della quarta: *L'Agricoltura*; della quinta: *L'Industria*, e via dicendo? Così pure, per entro alla parte prima, perchè staccare la *strada ferrata* da *Watt e il vapore*, e perchè avanti alla strada ferrata far figurare l'aeroplano? Più e peggio: subito dopo una particolareggiata storia dei viaggi di Colombo: « origine della navigazione »; « la prima nave »; « sulle navi antiche ».

« Non ho creduto, dice il G., per varie ragioni di rispettare... l'ordine cronologico in relazione alla successione dei fatti umani nel tempo, partendo dal principio — ch'io ritengo giusto — che se la distinzione cronologica fra le varie epoche è necessaria per la storia politica in genere, assai meno ne ha (*sic*) per ciò che concerne la storia dei commerci, il sorgere e il fiorire delle industrie ed il costante progredire della tecnica professionale ». Ma quali possono essere tali ragioni? Commerci, industrie, tecnica professionale si svolgono nel tempo precisamente come la politica. E avesse almeno il G. munito di un largo indice delle materie la sua *Antologia!* Invece, egli dà un magro indice dei nomi degli autori. Ora, in un'antologia di carattere « realistico » com'è questa importano le cose di cui si discorre: non il merito, che non può essere se non letterario od artistico di chi ne discorre.

Se non che la « letteratura » finisce per avere in questa compilazione più larga parte che l'autore non creda. Un passo dell'Arici sul corallo; uno di B. Baldi sul marinaio; uno

del Rucellai sul sito degli alveari; la poesia del buon Regaldi sul traforo del Cenisio; parecchi passi di (pensate un po'!) G. B. Giuliani su questa o quella opera campestre. Ma codestoro si scaglionano lungo il percorso della letteratura italiana come rappresentanti della maledetta virtuosità della parola: ridevolmente addirittura l'ultimo, il buon abate Giuliani.

In conclusione. Non voleva il G. dare ordinamento lessicale alla storia dei progressi umani?

Poteva darle carattere di storia, succinta e piana, e ceder la parola ad altri solo quando essi coll'esattezza del tecnico gli offrissero la bellezza dell'esposizione. Cellini che descrive la fusione del Perseo: ah, questo sì che va bene! Colombo che descrive qualche momento della sua prima navigazione: anche questo sarebbe andato benone (laddove, tra parentesi, per Colombo qui ci si affida a B. Melzi, che ancora ne fa... uno studente dell'Università di Pavia!).

CESARE DE LOLLIS.

RECENSIONI

CARL STANGE — 1. *Grundriss der Religionsphilosophie*, 2 Aufl., pp. 36.

2. *Albrecht Ritschl, Die geschichtliche Stellung seiner Theologie*, Lipsia, Dieterich, 1922, pp. 24.

1. La prima edizione di questo schematico, ma nitido e preciso abbozzo di filosofia della religione apparve nel 1907. Nel frattempo l'interesse così delle discipline strettamente teologiche come di quelle specificamente filosofiche ha investito con crescente intensità i problemi tipici della filosofia religiosa, della indagine cioè che esplica i fatti centrali della vita religiosa e ne tenta la giustificazione teorica. Lo Stange ha mostrato di seguire diligentemente il movimento scientifico su questo terreno e di saper contribuire ad esso in maniera personale ed efficace, specialmente nei due saggi: *Il cristianesimo e la visione moderna del mondo* e *La religione come esperienza*. Il fatto che a distanza di quindici anni egli possa riprodurre inalterate le conclusioni da lui allora enunciate in forma così schematica, per l'iniziazione dei suoi ascoltatori, depone a favore del loro saldo equilibrio e della loro valida consistenza. E' il suo un quadro tutto ad aforismi e a definizioni, che può servire di ottimo instradamento a chi voglia farsi un'idea oggettiva della natura e del programma della filosofia della religione, dei problemi che essa affronta, delle constatazioni cui essa perviene. Lo Stange cerca innanzi tutto di definire la filosofia della religione e di stabilirne il rapporto con l'apologetica, con la psicologia della religione, con la storia comparata delle religioni, con la speculazione dogmatica. Stabiliti così i limiti della disciplina di cui lo Stange vuole registrare quelle ch'egli ritiene le conclusioni più sicure, è ricercata l'essenza dell'esperienza religiosa, e attraverso una sobria ma limpida analisi degli elementi suoi etici e gnoseologici, dei concetti di assoluto e di relativo, di sensibile e di spirituale, è, in armonia con le definizioni tradizionali della religiosità, collocata in un senso intimo di dipendenza del finito dall'Infinito, dell'umano dal Divino. Ma quando dalla delimitazione astratta del fatto religioso e dei valori che esso implica lo Stange passa ad additare le leggi dello sviluppo storico della religiosità e ad esprimere una valutazione delle sue forme positive, egli tradisce i suoi presupposti di scuola e di confessione. Egli infatti si sforza di assodare i criteri in base ai quali è possibile parlare di una religione rivelata e di riconoscerla in quella che più compiutamente ha definito i valori suoi fondamentali, le nozioni cioè di elezione, di giustificazione e di redenzione.

2. Così, anche in questo succinto schizzo di filosofia della religione, lo Stange ha modo di manifestarsi per quel che è, il più fervido e coerente seguace che sia oggi in Germania della teologia di Albrecht Benjamin Ritschl. Era naturale che quando il 22 marzo scorso la Facoltà teologica dell'Università di Göttingen ha voluto commemorare il primo centenario della nascita dell'autore della memoranda opera « Die christliche Lehre von der Rechtfertigung und Versöhnung » affidasse a lui l'incarico del discorso solenne. E lo Stange ha assolto brillantemente l'incarico. In fondo, la posizione spirituale di colui che per venticinque anni, dall'alto della sua cattedra di Göttingen, si sforzò di porre in armonia i teoremi centrali della riforma luterana, con i risultati della psicologia e della critica moderne, risponde ad alcune esigenze indiscutibili della cultura contemporanea. Esumarla e difenderla non è opera anacronistica. Attingendo sagacemente dall'*Albrecht Ritschls Leben* di Otto Ritschl; utilizzando con evidente padronanza tutta la produzione del prolifico scrittore, dalla memoria accademica del 1844 *Expositio doctrinae Augustini de creatione mundi, peccato, gratia* e dal saggio su *Das Evangelium Marcions und das kanonische Evangelium des Lukas* alla sintesi finale dell'*Unterricht in der christlichen Religion*, lo Stange indaga le ragioni individuali e di ambiente su cui si è innalzata l'efficacia pubblica del suo orientamento religioso. Esamina pertanto il temperamento del teologo; la sua formazione intellettuale; i suoi rapporti spirituali con lo Schleiermacher; i suoi vincoli e le sue divergenze con la scuola di Tubinga attraverso le polemiche con lo Zeller; il metodo adottato da lui nella revisione del

pensiero religioso riformato alla luce della storia delle origini cristiane; la sua dipendenza dall'etica religiosa di Karl Immanuel Nitzsch; le sue interferenze con l'idealismo germanico del secolo XIX. A proposito delle quali lo Stange enuncia, al termine della sua viva commemorazione, alcune osservazioni che possono avere un significato anche fuori della Germania. La teologia di A. Ritschl, egli osserva, costituisce una convincente riprova che le concezioni della Riforma e quelle dell'idealismo germanico non sono equivalenti. Sussiste nella realtà storica del cristianesimo un residuo che invano si cerca di ritrovare nel complesso concettuale della filosofia idealistica. Onde, ammonisce lo Stange i suoi lettori protestanti tedeschi, « noi dobbiamo al di sopra dell'idealismo germanico risalire indietro alla Riforma e, con il suo sostegno, ridiscendere poi all'idealismo, per giungere ad una più profonda formazione della vita personale »

Nei paesi rimasti fondamentalmente estranei al movimento della Riforma, il monito dello Stange può essere adattato in questa maniera: non ci può essere educazione ad una intensa e sana vita personale se non si miri ad armonizzare i postulati soggettivistici della speculazione moderna con le posizioni oggettivistiche e trascendentalistiche della tradizione cristiana.

ERNESTO BUONAIUTI.

GIOVANNI GENTILE, *Frammenti di estetica e di letteratura,* Lanciano, Carabba, 1921, pp. 403. L. 12.

I frammenti di estetica e di letteratura del Gentile raccolgono una serie di scritti, pubblicati dal 1897 al 1920 in varii periodici nostri, dei quali si sentiva il desiderio di una ristampa essendo la maggior parte di essi difficilmente trovabili, mentre sono utilissimi e per lo studio dello svolgimento del concetto dell'arte del Gentile e per un contemporaneo ripensamento dell'estetica del Croce. Infatti i principali scritti del volume sopracitato furono suscitati dalla pubblicazione delle indagini estetiche del Croce che l'A. ha seguito passo a passo in tutte le sue ricerche. Lo scritto più antico del volume è una recensione, pubblicata negli studii storici del Crivellucci, alla memoria del Croce del 1896 sul concetto della storia nelle sue relazioni col concetto dell'arte e nella quale, come è noto, il Croce asseriva che storia e arte sono racchiuse nella stessa categoria conoscitiva, entrambe rappresentazioni della realtà, non elaborazione di concetti, scienza, differendo solo nel contenuto che nella storia è il reale, nell'arte il possibile. In questa posizione non s'è fermato però il Croce poichè, analizzando la nota di realtà propria della storia, si è accorto che essa differenzia essenzialmente dall'arte la storia che è giudizio individuale nel quale è implicito l'universale, un concetto della realtà, una filosofia; ma già in questa sua giovanile recensione il Gentile apriva la via a tale sviluppo notando che il reale non è concetto subordinato al possibile contenendo esso il passaggio dal poter essere all'essere in atto che manca all'arte (pag. 383).

Il Croce pubblicava nel 1900 la sua Tesi fondamentale di una estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale e il Gentile nella *Rassegna Critica della Letteratura Italiana* annunziava, con accorto intuito, quest'opera come una delle più importanti, nel campo filosofico, pubblicate dal 1860 in Italia. Il recensore vi scorgeva le prime linee di una vigorosa Estetica spiritualistica poichè l'arte veniva considerata come espressione, irriducibile al puro contenuto psichico, il bello non era considerato come riflesso di una realtà oggettiva, ma come il valore dell'espressione, valore universale consistente nella sua soggettività intesa kantianamente come l'oggettività vera. Pubblicata poi nel 1901 la prima edizione dell'*Estetica,* il Gentile ne faceva un largo cenno nel *Giornale storico della Letteratura Italiana*. Rilevava come merito fondamentale della posizione del Croce l'avere inteso che non si possa costruire un'estetica senza una filosofia, chiariva il formalismo della sua estetica, altre particolari teorie, solo avanzava due riserve, la prima in riguardo alla negazione della metafisica affermata dal Croce, la seconda in riguardo alla concezione dei gradi dello spirito dello stesso Autore. Il Gentile rilevava che se lo spirito è un'attività unica, se non debbono ammettersi due o più realtà, non ci può essere abisso fra intuizione e concetto e se dall'intuizione lo spirito passa al concetto, nell'intuizione deve pure tralucere un raggio di quel che è concetto (pag. 150).

Ci siamo fermati su questa riserva perchè essa, ancor più accentuata in scritti posteriori, segnerà l'origine del distacco fra la filosofia del Croce e del Gentile. Questa riserva si trova più decisamente affermata in una nota inedita del Gentile del 1907, sulla teoria dell'errore e il rapporto fra arte e filosofia (pag. 153 e segg.).

La concezione del Croce della vita dello spirito da lui nettamente caratterizzata, fra l'altro, nel suo saggio sull'Hegel, consiste nella teoria dei gradi, nel concepire lo spirito come costituito da quattro gradi di cui ciascun successivo implicherebbe l'anteriore senza reciprocità; e tale teoria costituirebbe un'eccezione al principio dialettico dell'Hegel dell'unità degli opposti, che sarebbe, secondo il Croce, se assolutamente preso, difettoso, perchè toglierebbe all'arte

la sua autonomia, considerandola come privazione e non come attività piena, quasi come il momento dell'errore rispetto alla verità, del male rispetto al bene.

Lo spirito è somma di gradi irreducibili o sintesi dialettica? Ecco un problema che così enunciato può sembrare ozioso, ma che non è tale se si rifletta che la dialettica costituisce la posizione più coerente dell'idealismo che, se ammettesse attività di natura radicalmente separate, nel seno dello spirito, minaccerebbe di ristabilire con parole velate la teoria della doppia realtà della quale esso è la negazione.

Nella nota sopradetta il Gentile fa delle importanti osservazioni. Al Croce egli anzitutto oppone che con la teoria dei gradi non vi è passaggio dall'arte alla filosofia se lo spirito è altro dallo spirito filosofico; ma rileva poi come con la concezione dialettica dello spirito non sarebbe negata l'arte, bensì eternato lo spirito artistico come momento essenziale della vita dello spirito senza del quale la filosofia sarebbe filosofia astratta. Per il Gentile adunque l'arte sarebbe eterna come spirito artistico essenziale alla filosofia, ma ciò non può significare forse che le concrete opere d'arte, le produzioni degli artisti puri artisti sono da buttar via e che nel mondo solo i filosofi hanno diritto alla vita? Il Gentile però qui nota che si deve distinguere fra fatto empirico ed ideale, e che la risoluzione ideale dell'arte nella filosofia non implica che storicamente debba morire l'arte, perchè se la filosofia fosse tutta compiuta, se l'idea non avesse più a realizzarsi, essa sarebbe realtà oggettiva senza valore « mentre l'unità del reale e dell'ideale importa il passaggio eterno che non è mai compiuto, l'eterno fieri » (pag. 160).

Ma l'estetica del Croce ha avuto successivi sviluppi che rimedierebbero alle difficoltà della teoria dei gradi e l'avvicinerebbero alla concezione dialettica. Così la tesi, propugnata dal Croce al Congresso di filosofia di Heidelberg, dell'arte come liricità, come presenza del soggetto nell'arte, segnerebbe un progresso rendendo la soggettività dell'arte carattere costitutivo di ogni fatto della vita dello spirito (pag. 171) e un progresso ulteriore sarebbe costituito dallo scritto « Il carattere di totalità dell'intuizione artistica », perchè sarebbe affermata l'universalità dell'intuizione artistica (pagina 176).

Dalle osservazioni mosse dal Gentile all'Estetica del Croce è possibile accorgersi come accanto al Croce, del quale ha accettato la tesi fondamentale dell'Estetica, il Gentile abbia preparata una sua concezione sull'arte che sarà svolta in lavori posteriori.

Applicazioni del suo concetto dell'arte possono considerarsi gli studi su Dante e su Leopardi che occupano buona parte del volume. Del Leopardi si dice che egli è poeta piuttosto che filosofo, e così si distingue fra poeta e filosofo. « Il poeta, checchè si proponga o si dica di aver fatto, non espone una filosofia, ma esprime soltanto un suo stato d'animo occupato, determinato e quasi colorito da certi pensieri dominanti... La filosofia vera e propria non deve aver nulla dell'anima individuale di chi la costruisce. Essa è una liberazione assoluta compiuta dal filosofo dai limiti della soggettività » (pag. 304).

FERDINANDO ALBEGGIANI.

GIUS. MANACORDA, *Studi Foscoliani*, Bari, Laterza, 1921, pp. XV-330. L. 18,50.

C. VOSSLER, *Letteratura Italiana contemporanea*, 2. ediz., Napoli, Ricciardi, 1922.

Il libro, postumo, del M. ne onora la memoria. La elevazione del Foscolo dai sonetti, torbidi di romanticismo, e dalle due grandi odi, dove il poeta cerca goethianamente la salvezza nella contemplazione della bellezza plastica, al prodigio dei *Sepolcri*, vi è seguita a passo a passo come un fenomeno evolutivo di vita. L'enorme congerie di elementi culturali, assorbiti nei *Sepolcri*, v'è analizzata come forse non era mai stata finora.

Con delicata e sicura mano ad un tempo il M. ha rilevato tutto quello che della erudizione classica foscoliana, documentabile specialmente col commento della *Chioma di Berenice*, si è fuso — e proprio per questo difficile a rintracciare — nella temperatura della più alta ispirazione che abbia forse mai esperimentata la letteratura italiana. Il Foscolo dei *Sepolcri* era incalzato dappresso dalla preoccupazione della poesia civile, che per lui voleva anche dir patriottica; la propria concezione della storia era venuta avvicinando agli ardimenti vichiani; a parer greco il più che fosse possibile era indotto, oltre che dalla tendenza del tempo, da un pregiudizio etnico. Eppure, come la poesia ha trionfato delle intenzioni e degli elementi culturali del poeta! Per la prima volta, nella letteratura mondiale (e pensare che un Francese posponeva disinvoltamente i *Sepolcri* a *La Chute des Feuilles* del Millevoye!), per la prima volta le rovine di Troja ci apparivano come una realtà pietosa della storia; per la prima volta noi sentivamo di poter piangere per Ettore, Elettra, Cassandra.

Per caso, ebbi a rileggere subito dopo questo del Manacorda il volume del Vossler, ripubblicato con aggiunte e correzioni. E pure avendovi rilette pagine bellissime sul Manzoni, sul D'Annunzio, sul Croce, mi fermarono specialmente quelle sul Carducci, nelle quali il Vossler, sempre così sicuro di sè, mi parve impacciato come tutti gli stranieri che vengono a par-

lare del Carducci, come p. es. A. Jeanroy, il cui libro si chiude col problema: come mai gli Italiani ammirano tanto questo poeta? Un problema che, posto, avrebbe dovuto esser trattato e, trattato, avrebbe finito per formare la parte essenziale del libro.

Ma, o che forse ragioni estrinseche all'arte, e quindi non apprezzabili dagli stranieri, tengano alta la riputazione del Carducci entro i confini della Nazione?

Eh, chi sa? Potrebb'essere.

Quando il Carduccci morì, era da un pezzo fatta la frase: « Da Dante a Carducci », e qualche autorevole giornale trovò opportuno avviare un *referendum* sul tema: chi più grande? Carducci, ovvero Foscolo e Leopardi?

Ora, lasciam lì Dante. Ma si può dire senz'altro che il Carducci veramente fa pensare a Foscolo e Leopardi per la quantità e qualità di cultura colla quale la ispirazione ebbe a combattere; colla differenza però che spesso ebbe a soccombere, come non nel Foscolo dei *Sepolcri* e mai nel Leopardi dei *Canti*.

Il Vossler scrive: « E' pericoloso esser professore di storia letteraria e poeta ad un tempo. Io non so che cosa sia peggio, se un poeta professorale o un professore poetico. Ma in virtù del suo sentimento del dovere, il Carducci seppe mantenere la più netta distinzione fra le due cose ». E questo potrebbe, con poco o nessun danno del Carducci, voler dire che quando faceva l'una cosa dimenticava l'altra. Ma aggiunge poco dopo: « Così doveva pure succedere che nel professore vi fosse del poeta e nel poeta del ricercatore e maestro » e qui la cosa si fa un po' grave, nè le proposizioni che seguono, e nelle quali appunto il Vossler mi appare impacciato perchè non profondamente convinto, salvano il Carducci dall'imputabilità di poeta un poco fatto per forza. Chè se altrove egli scrive (pag. 27), sia pur di Carducci giovanissimo: « Egli sfuggì tuttavia al pericolo di venire del tutto assorbito dalla frase sonante, in grazia del suo amore per il lavoro, della sua tenace diligenza e del suo sicuro sentimento del dovere », anche tutto questo non rimedia a niente: perchè, già, non ne vien fuori la figura di un candidato alla vera poesia. Più in là, il Carducci di tra il '50 e il '60, è dal Vossler contrapposto, come veramente va, a Alcardi e Prati, ma per via di che cosa? di « un nuovo ideale di stile e la sua volontà artistica di bandire forme più sostenute ed italiane ». Una tappa più in là, ed eccoci, secondo il Vossler, il Carducci poeta dell'attualità (*Giambi ed Epodi*) sotto la spinta, affatto esteriore, degli *Châtiments* di V. Hugo. Ancora una tappa, l'ultima: ed eccoci il Carducci poeta della storia. Quale storia? La vera e propria, par che il Vossler intenda, quella cioè che « è una grande educatrice; poichè mentre insegna a comprendere tutto, dolcemente ed insistentemente essa induce alla tolleranza e alla conciliazione con la realtà », quella, mi par da intendere, che renderà tollerante il Carducci de *La Chiesa di Polenta* verso Cattolicesimo e Papato, in nome della loro italianità acquisita, se non originaria. Ma, in somma, poeti si potrà diventare « commovendosi » (Croce) davanti alla storia, non lasciandosi da essa assaggire. Difatti lo stesso Vossler trova (p. 41) che « la relazione del Carducci con la storia non è mai divenuta qualcosa di pieno, chiaro e positivo. Anche ora, nella sua maturità, ama e cerca il passato principalmente perchè esso lo aiuta a dimenticare il presente, ma non, come il vero storico, perchè lo aiuti a meglio intenderlo... ». E, in nome di Dio! questo è il vero, definitivo atteggiamento carducciano; ed è una sopravvivenza di atteggiamento romantico:

> Ov'è or l'aquila di Pompeo? l'aquila
> ov'è dell'ispido sir di Soavia
> e del pallido còrso?
> Tu corri, o Addua cerulo....

In questi versi si assomma una concezione della storia che non ha fatto un passo su quella espressa dal Leopardi nei tanto conformi versi:...

> ..... or dov'è il suono
> Di quei popoli antichi? or dov'è il grido
> Dei nostri avi famosi, e il grande impero
> Di quella Roma, e l'armi e il fragorio
> Che n'andò per la terra e l'Oceano?

La differenza sta nella moltiplicazione e precisa determinazione dei dati del tempo ossia dell'età dell'oro che fu: preistoria, storia antica, storia dell'età comunale. E poco o nulla, o, peggio che mai, qualche cosa che annienterebbe addirittura il Carducci, si dice quando si allega l'intrusione dell'erudito e magari del professore nell'opera del poeta. Bisogna invece dire che il Carducci è un poeta della seconda metà del secolo decimonono: fatta, male o bene, l'Italia, non c'è più l'urgenza della letteratura tendenziosa che aveva così dappresso e spesso deleteriamente incalzata l'attività poetica di Prati e d'Aleardi; ha fatto il suo tempo il sentimentalismo che per torte vie era derivato prefino dall'opera così equilibrata del Manzoni; l'esibizionismo dell'io romantico ha stancato; all'indeterminatezza ed inconsistenza romantica è succeduto lo scientismo coi suoi rigori. E tutto questo spiega il Carducci e critico storico e poeta storico, senza che nulla del secondo si debba derivare dal primo. Il suo gemello è, di là dell'Alpi, Leconte de Lisle, che fu detto «un bibliothécaire pasteur d'éléphants». e che poeta della storia, anche più avido

di accertamenti storici che non il Carducci, fu senza esser nè professore nè cultore di critica storica. Nulla giova meglio alla collocazione del Carducci nell'evoluzione della poesia italiana che lo studio dei caratteri essenziali del Parnaso francese.

I gesti di nausea del Carducci davanti al « cibreo del cuore in versi e in prosa » nell'*Intermezzo* hanno il loro preciso riscontro nel famoso sonetto dei *Montreurs*, ch'è appunto contro l'esibizionismo del cuore (Promène qui voudra son coeur ensanglanté, Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière). La differenza è che mentre la consueta miniera delle rievocazioni classiche del Leconte de Lisle è la Grecia, sia pure perchè, in origine, fourierista, credette rinnovabile la vita greca nella Francia del '48, (v. in proposito il bello studio del compianto J. Ducros); la differenza è che il Carducci, checchè pensasse dell'Italia del suo tempo, al remoto passato d'Italia moveva incontro colla coscienza d'un legittimo erede; e per tal via parve poeta eminentemente nazionale. « Il popolo d'Italia, scrive il Vossler delle grandi odi barbare, appare in queste poesie il figlio prediletto della natura. Giano, il dio del cielo, si congiunge con Camesena, la vergine generata dalla terra. Fu letto il fumoso Apennino, nuvole lampeggianti velarono il grande amplesso. Così ebbe origine la stirpe italica... Ma l'uomo moderno non può credere sul serio a questa mitica fusione: essa non è altro che sogno e visione poetica, che riposa sulla bellezza e sull'arte, non sulla fede nè sulla scienza. Il più piccolo strappo in tale forma, la più piccola scabrosità di stile, e l'illusione cade, e l'artificioso e il convenzionale si manifestano. Quasi ogni poesia del Carducci ha, in certo modo, una tale screpolatura. Ciò proviene dal fatto che la sua arte ha per risorsa principale la perfezione tecnica, ed è sostenuta più dalla forma che da un equilibrio intimo ».

Ora di questa sentenza di un critico profondo come il Vossler, il quale, come straniero, ha anche il vantaggio di sentenziare libero da qualsiasi pregiudizio di nazionalità, a noi basta ritenere ch'egli nelle *Odi barbare*, che pur furono per l'attività poetica del Carducci il punto di approdo, non vede che il pregio della forma, nel senso non desanctisiano, ma dell'estetica classica, e l'assenza del rimanente attribuisce a mancanza d'equilibrio interiore. E glosseremo per conto nostro che questo equilibrio interiore non poteva esserci, perchè la concezione romantica del flusso fatale delle cose, che il Leopardi inquadra stupendamente nella sua pessimistica *Weltanschauung*, non è conciliabile con una concezione della storia patria nella quale gli eventi si distendano combinati in una continuità gloriosa e fastosa. Nè con una visione veramente commossa della storia può andare quella curiosità archeologica che dei particolari ebbe, anche questo in comune col Leconte de Lisle, il Carducci.

Uno dei più bei rilievi del Manacorda sui *Sepolcri*, poesia civile e patriottica per eccellenza, è quello dell'assoluta assenza della storia romana, per la quale, pure, la Roma archeologizzante di Pio VI avrebbe offerto così ricca messe. Ma egli è che, alquanto herderianamente, il Foscolo, assetato di primitivismo, sentiva che la poesia della storia era in proporzione inversa della documentabilità di quest'ultima: come anche sentiva, e ciò in perfetta congruenza al soggetto ch'egli trattava, che mentre la storia solo ricorda o almeno mette al primo piano i vincitori, la poesia pensa lei ad eternare la memoria dei vinti. E per tutto ciò che v'è nei *Sepolcri* di storia trojana e greca quanto poca peregrinità di eventi e di persone! Tutto come nel *Bruto Minore* del Leopardi dove il cataclisma della rovina di Roma repubblicana è affidata a una semplice pennellata di paesaggio lunare. Così fanno i veramente grandi poeti. Tra i quali, in contrapposto con Leconte de Lisle e gli altri dotti Parnassiani, va Victor Hugo che con solo qualche verso, storicamente o archeologicamente mal fondato, aduna in *Booz endormi* o in *Aymerillot* tanto oriente e tanto medio evo quanto non si riesce a trovarne nei *Poèmes barbares*, *Poèmes antiques* e *Poèmes tragiques* presi tutti insieme.

Ma nella fama del Carducci non è facile discernere quel che è dovuto alla sua poesia politica e d'attualità da quel che è dovuto alle *Odi barbare*. La terza Italia, un po' repubblicana, alquanto più massonica, e presto anche demagogica, voleva il suo poeta: il Carducci le gittò nelle fauci i suoi *Giambi ed Epodi*. Ma lasciamo andare che egli non era fatto per l'attualità, cioè la storia che si fa, e che il suo realismo non poteva esercitarsi che sui dati ben accertati della storia più o meno remota, la quale, cioè, sia già ciclo chiuso: tant'è vero che non riuscì a finire la canzone per la morte del Mazzini; quella per la morte del Niccolini; *Roma o morte*; e stentatamente finì quella per la proclamazione del Regno d'Italia.

Lasciamo andar codesto. Ma che cosa poteva essere, se non letteratura, il suo repubblicanesimo dopo il '60? e che bersaglio poteva essere più in là ai suoi strali quel povero vecchio di Depretis, il « vinattier di Stradella »?

Dice il Vossler, quando finisce di parlare del Leopardi: « Come, con l'elaborazione d'un tale stile, anche il carattere della democrazia italiana si sia venuto ulte-

riormente svolgendo, sempre più decisamente scostandosi dal romanticismo cattolico, per venire finalmente in conflitto con gli alleati di un tempo, ce lo mostrerà l'opera del Carducci ».

Il quale dev'essere anche, e principalmente, quello di *Giambi ed Epodi*. Or il Carducci democratico si rifà di là dal classicismo del Leopardi, consumato alla perfezione come il romanticismo del Manzoni. Egli, anche là dove s'illude di competere colla modernità degli *Châtiments* di V. Hugo e coi *Giambi* di Barbier, raggiunge quelle arcaiche durezze delle quali l'Alfieri faceva forti le sue sdegnosità.

Io ho fatto una volta (*Cultura*, 1 e 15 aprile 1912) uno spoglio stilistico della poesia civile e politica del Carducci e mi son ritrovato tra le mani una congerie di affettazioni penose. Fu un lavoro di quelli che oggi non piacciono, perchè san di esteriorità che non mena al fondo dell'opera d'arte. Ma io me ne trovo contento.

Ne consegue all'evidenza, come dal modo di gestire si può giudicare di una persona, che il Carducci si dibatteva tra i rovi di un linguaggio non suo, in attesa della mossa liberatrice che lo doveva condurre in vista della *Odi barbare*, destinate *sibi et suis*, cioè agli intendenti ed amanti di una poesia quasi definibile colla formula per eccellenza antidemocratica dell'*arte per l'arte*.

Ma anche lì, nelle *Odi barbare*, come siamo lontani dalla classica castigatezza — quella che il Vossler chiama « autolimitazione » — del Leopardi!

CESARE DE LOLLIS.

Vedo dopo aver scritto queste righe, il libro di A. MEOZZI, *Carducci*, Firenze, Vallecchi, 1921, pp. 559. E' un libro equilibrato nei giudizi, benchè smisurato nelle dimensioni. Vi si considera quale un insieme inscindibile — è, del resto, quello che aveva già fatto egregiamente il Croce —, il Carducci poeta e il Carducci critico e storico della letteratura; ragionevolmente vi si insiste sulla conformità della produzione carducciana dalle sue prime alle sue ultime cose, la quale invano si cercherebbe in altri poeti ed è da spiegare per la « ispirazione prevalentemente letteraria »; e vi si arriva alla conclusione che « sentì il classicismo come tesoro nazionale, atavico, della sua razza e della sua gente, come patrimonio e gloria esclusivamente nostra, il che dà a tutta la sua ispirazione una certa ostentazione e *boria* paesana, come di ideale rivendicazione di fronte alla storia del mondo ». Con che si precisa, o, se si vuole, parafrasa, tutt'altro che inopportunamente la nota definizione del Croce: « poeta commosso della storia », tant'è vero che, riassumendo sè stesso, il M. aggiunge: « il *poeta* della letteratura e della storia italiana ».

E questa sarebbe la ragione che spiegherebbe la poca internazionalità della poesia del Carducci, da me sopra notata: « ... è facile osservare come non soltanto lo spirito, ma anche il contenuto di questa poesia sia circoscritto negli orizzonti della vita italiana, ed è logico che ciò ne diminuisca l'interesse se non come documento letterario e storico, quale documento d'arte in sè, e ne restringa l'azione e la vitalità nei limiti della nostra nazione. Il Carducci non è poeta mondiale e nemmeno europeo».

Qualcosa di simile era stato già detto da altri. Ma anche così ben precisato com'è dal M. non può riuscire a persuadere. Qualsiasi esaltazione nazionale, se fatta poesia, può, deve riuscire d'interesse mondiale. Se Kipling domani mi epicizza la realizzazione, pur mo' compiuta, del gran sogno inglese di percorrere in ferrovie inglesi tutto il continente africano dal Capo al Cairo, egli farà cosa per eccellenza nazionale, alla quale un lettore italiano, non contento del poco o niente che all'Italia venne dalla guerra, non darà certo il suo consenso politico, ma potrà benissimo dare, pronto, incondizionato, entusiastico, quello estetico. Ora, certo, il M., il quale pensa e scrive in pieno secolo XX, non vorrà riservare la possibilità del consenso mondiale alla poesia di quell'eroismo conquistatore, santamente screditato dai romantici, Manzoni compreso, e ammetterà che un poeta, banditore della millenaria egemonia culturale della propria razza, potrà benissimo colla propria voce varcare le frontiere nazionali. Se ciò non avviene, in un momento in cui i rapporti intellettuali tra nazioni e nazioni sono vivi e continui anche senza l'intervento dei rispettivi Ministeri dell'Istruzione, la colpa non sarà del tema, se non in quanto il poeta lo avrà abbordato passato il suo turno. Il tema, ripreso dal Carducci, aveva avuto la sua massima fortuna tra le mani del Petrarca nella meravigliosa canzone all'Italia. Il « latin sangue gentile » petrarchesco è « l'Itala gente » del poeta maremmano; ma la sua proclamazione per bocca del primo cosciente umanista italiano ribocca di valore realistico perchè lanciata in viso « al popol senza legge », con profonda convinzione dell'esattezza dei due termini: da una parte gli eredi della grande civiltà latina, ordinatrice del mondo, dall'altra le orde barbariche che portano il loro furore contro il meraviglioso edifizio. Ma quando Carducci riprese il tema, molti valori aveva mutati il romanticismo: Francesi, Inglesi, Tedeschi, s'eran tutti procurato il rispettivo blasone, e d'altra

parte l'umanitarismo era intervenuto a dimostrare che di fasti nazionali non c'era ormai più bisogno. E il Carducci letterato confuse il per eccellenza romantico « desiderio vano della bellezza antica » colla possibilità di riviverla.

Pel Meozzi « la poesia dei *Giambi ed Epodi* rappresenta tutta una curiosa sintesi della storia politica civile dal '61 al '70 redatta dall'idealismo nobile sì, ma forse parziale, d'un partito ». « I *Giambi* furono come il genere nuovo della poesia patriottica, che diveniva satira politica civile » e addirittura « la voce cavernosa che esce dalle profondità della storia, l'impressione di quell'idealismo che si trova a disagio, quando il corso degli avvenimenti, nel meccanismo deterministico dei fatti, procede a risultanze discordi dalle supreme aspirazioni ».

Ma io mi ostino a credere che si tratti piuttosto di un cilicio, che il poeta parnassiano si vestiva, indulgendo al pregiudizio, così spiegabile nel nostro paese, che la « civile » fosse la più dignitosa delle poesie; e il suo ideale di repubblicanesimo all'antica forzò al contatto ripugnante degli uomini e delle « piccole cose » del suo tempo. Bisogna rileggere gli *Châtiments*, ad alta voce, e dopo avere colla storia alla mano verificato quali piccoli uomini fossero quelli che V. Hugo metteva alla gogna *in aeternum*, per misurare l'alta temperatura alla quale l'odio politico può portare l'ispirazione, poca o molta che sia la dignità della materia prima.

Ma, in fondo in fondo, può anche essere ch'io non sia poi tanto in disaccordo col Meozzi, il quale, in somma, scrive anche queste parole: « Egli avrebbe voluto essere un vate e le *Odi barbare* restan come documento d'arte pura, lavoro d'intarsio e di cesello ».

Il M. fa, s'intende, larga parte anche al Carducci critico. Egli scrive di lui: « il Sainte-Beuve, il Taine, il De Sanctis eran nature di pensatori, questi, natura di letterato ». E son parole, che, anche quando paiano, in sostanza, giuste, suonano un po' dure. Ma in un libro discorsivo come questo del M. molti passi si potrebbero ricordare che compensano e mettono in rilievo le benemerenze del Carducci critico.

Non mi è possibile, anche su questo punto, intrattenermi ora a lungo con lui. Ma non posso a meno di segnalargli la mia sorpresa davanti a ciò ch'egli scrive della prosa carducciana: « La prosa dei manzoniani, per avvicinarsi all'uso, era divenuta povera, sciatta e scolorita: fu il Carducci che attraverso una via più corta raggiunse la mèta. Disdegnando ogni civetteria popolareggiante si attenne all'uso migliore di quella terra di Toscana ov'ebbe la fortuna di nascere... e fu così che rese la sua prosa veramente popolare. In questa maniera, quella salutare restaurazione della prosa italiana, ch'era stata vanto dei manzonismo e ch'esso, con le teorie romantiche, era stato impotente ad attuare, si compie nella nuova letteratura, per opera del classico Poeta ».

La prosa del Carducci veramente popolare?

Per ciò che riguarda la parte formale e rettorica, la parola cioè come oggetto ed elemento a sè, aggiunge subito il M.; e non manca poi di notare che la prosa del Carducci è ineguale; che « c'è una continua formazione, un continuo *conari* »; che « sembra fatta di innesti e di infusioni successive, come chi cerchi e aspetti dal di fuori elementi d'ispirazione e non da profondo scavo interno ».

E allora?

Alla grazia della prosa veramente popolare!

La parola come oggetto ed elemento a sè, dice il M. Ma gli *eglino* e magari *ellino* che si leggono ancora sui giornali quotidiani; i *de lo, de la,* per giunta etimologicamente irrazionali; quel povero verbo *imaginare*, che giovanetti e giovanette gareggiano nello spennare di una *m*, mentre con due ben sonore si pronuncia in tutta Italia; e assurdi fonetici come *belli occhi, belli uomini* e via dicendo, o di dove vengono codeste affettazioni se non dalla prosa carducciana?

Ad aperta di libro, nella prima pagina dello scritto *Di alcune condizioni*, ecc.: *li sgombri, potrebbono, i templi, disperdonsi* e poi, a tutto pasto, il prezioso *ella* che ha ormai cacciato di nido l'*essa*, un po' casalingo, ma anche, storicamente, così ben fondato!

Letterato in poesia, più che mai letterato nella prosa, ecco la verità.

Ma che pur tale essendo, anzi un poco perchè tale essendo, il Carducci abbia fatto del bene se non altro alla lingua *poetica* italiana, rimasta aristocratica anche tra le mani del Manzoni, ecco un'altra verità.

E se ne potrà discorrere una prossima volta.

C. d. L.

TONY ANDRÉ, *Xavier de Maistre, étude*, Firenze, Libreria Internazionale, 1922, pp. 38. L. 3.

Due uomini d'ingegno egualmente curioso e acuto, ma di gusti differentissimi, — Stendhal e Sainte-Beuve — si son trovati d'accordo nel riconoscere un non so che d'italiano nello stile di Xavier de Maistre. « Il y a dans tous ces petits livres une nuance de goût italien... », scriveva nel 1825 Stendhal (*Correspondance*, vol. II, lett. 421) in un articolo destinato ad apparire

in qualche rivista inglese; e ancora: « Une *bonhomie* réelle, jointe à beaucoup d'esprit et à toute la finesse italienne (alliance que l'on trouve bien rarement dans les ouvrages écrits en langue française) fait le grand mérite des trois volumes de M. Xavier de Maistre ». E Sainte-Beuve, per conto proprio, in quel delizioso profilo di Xavier (*Portraits contemporains*, vol. III) che è del 1839: « S'il appartient à la France par le langage, on peut dire qu'il tient déjà à l'Italie par la manière de conter. Tout est *de vrai* chez lui; rien du roman; il copie avec une exacte ressemblance la réalité dans l'anecdote. L'idéal est dans le choix, dans la délicatesse du trait et dans un certain ton humain et pieux qui s'y répand doucement ».

Eppure gl'Italiani non han fatto mai molta attenzione a codesto suddito del Re di Sardegna. Solo in Val d'Aosta, per un interesse tutto locale, si son moltiplicate le edizioni del classico racconto *Le lépreux de la cité d'Aoste*, fino a quella, ch'è un modello del genere, curata dal compianto professor Silvio Pellini (Aosta, Brivio, 1905). La critica nostra poco ha fatto pel buon Xavier: il meglio è pur sempre nelle cinque o sei aggraziate paginette premesse da Silvio Spaventa Filippi alla sua traduzione del *Voyage autour de ma chambre* e della *Expédition nocturne autour de ma chambre* (Roma, Formiggini, nei *Classici del ridere*), che lumeggiano molto bene lo schietto umorismo dello scrittore: uno studio d'insieme ancora ci manca. Chi volesse scriverlo, codesto studio, dovrebbe incominciare con un capitolo che resuscitasse l'onesta vita delle città savoiarde sotto la antica monarchia e quella serena giocondità di casa Maistre, che era come la luce dell'ordine cristiano in cui la famiglia viveva: si contribuirebbe in tal modo a far meglio intendere l'arte di Xavier, inamidata e birichina, aristocratica e provinciale, che ha così stretta parentela con le amabili e un po' agghindate lettere familiari di Joseph (i critici si compiacciono invece nel porre i due fratelli in contrasto), e quel suo candore incomparabile, e quel suo cristianesimo intimo e forte, che non ha nulla di comune con le romanticherie mistiche del tempo: così come un capitolo (e questo sarebbe affatto originale) sulla vita di Xavier in Russia, sulle sue relazioni colà (era il tempo che i Gesuiti, legatissimi ai fratelli Maistre, tentavano di cattolicizzare la Russia) ci darebbe forse l'atmosfera in cui maturarono *Le lépreux* e *La Jeune Sibérienne*, così ricchi d'intima religiosità.

Codesto non ha fatto il signor André, il cui lavoretto ben poco aggiunge così alla storia esterna di Xavier come al ritratto di lui uomo e artista. Il signor André ha lavorato in fretta, utilizzando, anche materialmente, la prosa de' suoi predecessori, ma senza curarsi di dissimular nella propria le cuciture e i rammendi. Si veda, per esempio, la prefazione di Jules Claretie alle *Oeuvres de Xavier de Maistre* (Parigi, Flammarion): ci si noteranno, qua e là, certe arguzie, certe cadenze, certe frasi e fin qualche periodo del signor André. Poichè questi sembra ignorare Claretie (per lo meno non lo cita) e d'altra parte Claretie scrisse prima del signor André, è il caso di supporre che abbian tutti e due utilizzato un comune predecessore? Ritengo per altro del signor André un perentorio tratto di penna che sembra escludere Joseph de Maistre dal mondo dei pensatori: « remarquable par la vigueur de son style », non altrimenti è classificato, in un elenco di scrittori savoiardi, il filosofo delle *Considérations sur la France!*

La parte migliore dell'opuscolo è una garbata analisi (che ritengo originale) del *Voyage* e dell'*Expédition*, dove son bene notati, a documentare la fine sensibilità di Xavier, alcuni significativi particolari e opportunamente indicate le sue letture, cioè, in parte, gli elementi della sua cultura. Ma anche qui non mancano le ingenuità. E' noto il sistema dell'*âme* e della *bête* (cioè l'automa o meccanismo) e dei loro rapporti reciproci, sistema che Xavier espone con un tono più faceto che serio per ispiegare *metafisicamente*, com'egli dice, le distrazioni ed altri fatti psichici. Si senta come ne parla il signor André: « On a voulu faire de Xavier de Maistre l'inventeur de cette conception: c'est une erreur. Elle se trouve déjà dans Saint-Paul, qui oppose la chair à l'esprit, et l'apôtre l'avait lui-même empruntée au dualisme métaphysique de la philosophie grecque. Toutefois Xavier de Maistre l'a faite sienne en la dépouillant de son caractère religieux pour lui donner un tour badin et léger ». Chi è mai il critico la cui semplicità colombina ha attribuito a Xavier l'invenzione del dualismo tra carne e spirito?

Due postille pedantesche.

A p. 16 trovo questa curiosa espressione: « La romance qu'il entend *depuis* sa fenêtre... ». Il *depuis* adoperato a codesto modo mi lascia non poco perlesso e, poichè credo il signor André savoiardo, mi domando se non si tratti d'un qualche idiotismo franco-provenzale. Il fatto è che Sainte-Beuve si trovò nella stessa perplessità incontrando un simile *depuis* per l'appunto nel savoiardo Xavier de Maistre: « Mon âme, *depuis* le soleil où elle s'était transportée, sentit un léger frémissement de coeur » (*Voyage*, cap. X).

Il signor André scrive: « les frères *de* Maistre » (p. 6), « la famille des *de* Maistre » (p. 7). Credo che sia più corretto dire: « les deux frères Maistre », « la famil-

le de Maistre », a quel modo che si dice e scrive, quando non preceda il nome di battesimo o il titolo, La Fontaine, Talleyrand, Lamennais, Lamartine, Musset, Vigny, e non già de La Fontaine, de Talleyrand, de Lamennais, de Lamartine, de Musset, de Vigny. Mi piace addurre in proposito proprio un testo di Joseph de Maistre (*Lettres et opuscules choisis,* Parigi, Vaton, 1865, vol. II, p. 400-401): « Me permettez-vous, Monsieur, de vous faire une petite chicane grammaticale? La particule *de*, en français, ne peut se joindre a un nom propre commençant par une consonne, à moins qu'elle ne suive un titre [o un nome di battesimo]: ainsi, vous pouvez fort bien dire. *Le vicomte de Bonald a dit*, mais non pas *De Bonald a dit;* il faut dire *Bonald a dit*, et cependant on disait, *D'Alembert a dit*: ainsi l'ordonne la grammaire ». E' vero che contro questa *grammaire* vanno anche eccellenti scrittori, come per esempio Sainte-Beuve e Faguet. Il signor André è dunque in buona compagnia e qualche lettore troverà eccessivamente puristica la mia *petite chicane grammaticale*.

PIETRO PAOLO TROMPEO.

CHARLES BAUSSAN, *Joseph de Maistre et l'idée de l'ordre*, Parigi, Beauchesne, 1921, pp. XV-130. Fr. 4.

Quel che sopra ho detto di Xavier de Maistre si può ripetere, *mutatis mutandis*, del suo grande fratello. Il primo centenario della morte di questo ha dato occasione, in Francia, a interessanti studi (cfr., p. es., *Rivista di cultura*, III, 187-8), mentre da noi, pur trattandosi d'un ministro di Vittorio Emanuele I, tale ricorrenza è passata quasi inosservata. Oltre il notevole articolo divulgativo di Giovanni Papini nel *Tempo* del 13 febbraio 1921 (su cui cfr. *Riv.* cit., III, 139) non credo ci sia da ricordare altro scritto sul filosofo savoiardo se non quello anonimo, ricco di particolari biografici ignoti ai più, apparso tardivamente nella *Civiltà Cattolica* di quest'anno (21 gennaio e 4 febbraio).

Che i Gesuiti abbian pensato a commemorare Joseph de Maistre è cosa che non deve punto meravigliare. Ci furon sempre, tra il filosofo e la Compagnia di Gesù, anzi tra questa e l'intera famiglia de Maistre di generazione in generazione, forti vincoli di solidarietà e d'affetto. Scriveva Joseph nel 1816, da Pietroburgo, chiudendo una lettera tutta in difesa de' Gesuiti: « Enfin, mon cher ami, je n'aime rien tant que les esprits de famille: mon grand-père aimait les jésuites, mon père les aimait, ma sublime mère les aimait, je les aime, mon fils les aime, son fils les aimera, si le roi lui permettra d'en avoir un ». Così fu infatti. E non certo per mero caso il sepolcro di Joseph de Maistre è nella chiesa de' Santi Martiri a Torino, e le umili pietre tombali di sua figlia Adèle, d'una giovane sposa sua nipote d'acquisto e d'una bimba sua pronipote, sotto il giro della cupola del Gesù, a Roma. Come non è un mero caso che la famiglia de Maistre abbia avuto gli stessi nemici che la Compagnia. Joseph de Maistre cadde in disgrazia dello zar Alessandro per aver cooperato alla propaganda cattolica che i Gesuiti facevano in Russia. Suo figlio fu preso di mira dal Gioberti — proprio nel *Gesuita moderno!* — per aver brindato il 31 luglio 1830 (giorno di S. Ignazio), insieme con alcuni gesuiti torinesi, al trionfo della reazione in Francia; e l'iracondo filosofo lo designa con questa poco benevola circonlocuzione: « personaggio assai noto in Piemonte, che ereditò il fanatismo, senza la dottrina e l'ingegno del padre ». I figli del figlio, ufficiali di stato maggiore nell'esercito pontificio (un di loro era genero di Lamoricière) si batterono a Castelfidardo e ad Ancona per quel regno temporale dei Papi che i Gesuiti difendevano dalla piazzaforte della *Civiltà Cattolica*, così che Veuillot poteva scrivere qualche anno più tardi nel suo *Parfum de Rome*: « Je remarquais encore dans la foule [si tratta d'una cerimonia al Colosseo] un petit-fils de Joseph de Maistre, capitaine au service du Saint-Père. Ce nom fait bien sous ce drapeau. Joseph de Maistre entrevoyait une sorte de loi de la Providence qui ne permet pas que l'homme qui a fait des livres laisse une autre postérité. Jusqu'à présent il a plu à Dieu de lui donner un élément démenti. L'auteur du *Pape* a des petits-fils qui portent noblement son nom, le plus grand, à mon avis, qui se soit élevé dans ce siècle ». Uno di questi giovani ufficiali, la mattina del 20 settembre 1870, dopo che la bandiera bianca fu innalzata sulle mura di Roma, era tra i parlamentari inviati dal general Kanzler al general Cadorna.

Straordinariamente significativo, codesto tragico caso di coscienza in cui si trovarono i nipoti di Joseph de Maistre e che essi risolsero, secondo la ferrea logica della tradizion domestica, impugnando le armi, pel Papa, contro la Casa di Savoia. Per questo, per queste conseguenze logicamente dedotte dalla sua dottrina, il fedel servitore di quella Casa che fu Joseph de Maistre appare quasi estraneo alla nostra storia nazionale: non forse la dinastia di tanto s'avvicinava alle nuove idee di quanto s'allontanava da quelle di lui? Eppure (lasciando stare che gli scrittori reazionari hanno, per lo storico, la loro importanza) ci sarebbe da scrivere tutto un libro intorno all'efficacia ch'ebbe il pensiero politico di Maistre su scuole politiche affatto discordi:

si pensi da una parte al Solaro della Margherita, che giurava nel verbo di Maistre e nel famoso *Memorandum* chiama lui « sommo filosofo del secolo » e « primo fra i savii dell'età presente »; si pensi dall'altra a Vincenzo Gioberti, che ne lesse attentamente le opere, ritornandoci su e postillandole e criticandole, tanto che si può affermare senza esagerazione che la dialettica del *Primato* suppone il libro *Du Pape;* e la ricerca, con altro indirizzo, si potrebbe forse estendere al Balbo non senza utili risultati (1).

In Italia, dunque, la memoria di Joseph de Maistre è viva, si può dire, soltanto là dove si custodisce la tradizion cattolica in tutta la sua purezza. Le scuole politiche, da noi, non pensan punto a rivendicarlo come un maestro. I popolari sentono che codesto strenuo difensore del Trono e dell'Altare non è di famiglia, o se parentela c'è, è di quelle che non si ostentano, e preferiscon rifarsi da Lacordaire e da Montalembert e magari — ahimè! — dal padre Ventura. I nazionalisti intuiscono che tra la loro dottrina e quella di Maistre c'è di mezzo la question de' rapporti tra il Papato e l'Italia, questione che Maistre risolverebbe in senso guelfo. Quanto poi a recenti glorificazioni del filosofo da parte di cattolici laici come il Giuliotti e il Papini, senza dubbio se ne vuol tener conto: ma si tratta, almeno per ora, di casi isolati e, comunque, di scritti in cui quegli è utilizzato, più che per una costruzion politica, per violente invettive contro la società moderna scristianizzata.

In Francia invece Joseph de Maistre è una forza viva e operante nel mondo politico. Se da noi il Giuliotti lo mette insieme (ahi fiera compagnia!) con Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy e altri apocalittici abbaiatori, l'*Action Française* ne scrive il nome nell'elenco de' grandi costruttori sociali e politici, dove figurano Bonald e Renan, Veuillot e Comte, Le Play e Proudhon. S'intende che in codesto « nobile castello », dove avvengono gl'incontri a prima vista più strani, Maistre ha un luogo privilegiato. L'*Action Française* non ha da estrarre dalla dottrina di lui le sole tesi utilizzabili per il proprio programma, come nel caso, per esempio, di Renan e di Proudhon: tutte le tesi dell'*Action Française* si trovano più o men chiaramente enunciate nell'opera di Maistre, come la necessità dell'assolutismo religioso, la necessità dell'assolutismo politico, la necessità della trasmission del potere per via ereditaria e perfino la necessità della Francia in quanto essa ha una « missione » provvidenziale; e nulla è più *Action Française* che l'antintellettualismo di Maistre, la sua antipatia per i mandarinati intellettuali, il suo antiparlamentarismo, il pretto classicismo de' suoi gusti letterari, l'implacabile dialettica delle sue polemiche. Il libro del Baussan, che obbedisce a quest'ispirazione, non potrebb'essere più monarchico. S'adorna del tradizionale ritratto di Maistre in cui questi ci si presenta con le insegne di gran dignitario dell'Ordine Mauriziano; è dedicato a Sua Altezza Reale la principessa Genoveffa d'Orléans; reca una nobile lettera del Cardinal de Cabrières (il prelato monarchico, morto recentemente, che costituiva una vivente eccezione al *ralliement* in quanto si vantava di rimaner fedele a' suoi princìpi per espressa licenza di Leone XIII) e un'elegante prefazione del Marchese de Roux (uno de' legali dell'*Action Française*) in cui è citato Charles Maurras. Osservo codesto senza alcuna intenzione di scherzo, anzi con viva ammirazione per un movimento d'idee in cui presente e passato fan così bella armonia. Ma quel che nel libro del Baussan non è punto « vieille France » è il grottesco antigermanesimo di certe tirate. Si senta: « La *Bertha* s'est tue, la *Bertha* tueuse de femmes et d'enfants, la *Bertha* barbare et sacrilège, et la pièce de canon qui, la première, l'a fait taire, s'appellait Mireille, Mireille! N'est-ce pas une heureuse rencontre? n'est-ce pas d'un merveilleux symbolisme? La culture française a triomphé de la germanique: *Mireille a vaincu Bertha* » (p. 91). Tutto codesto per venir a parlare delle idee di Maistre sull'educazion femminile. Mio Dio, come il disgraziato « cappello », sente di componimentino scolastico un miglio lontano! E, come appunto in un componimento che si rispetti, la chiusa è in bella simmetria col cappello: « Notre terre est une terre de clarté, de bon sens, de coeur et de raison. Ce n'est pas le pays des *Berthas;* c'est et ce sera toujours le pays des Mireilles ».

Improvvisati in un comando, nell'ebrezza della prima vittoria, codesti giochi di parole potevan avere un loro bell'accento patetico. Elaborati a tavolino, tre anni dopo l'armistizio, non sono che pietose buaggini. Joseph de Maistre — che aveva come

(1) Nel licenziar questa recensione vengo a conoscenza d'uno scritto in cui è colta e messa in evidenza la filiazione Maistre - Gioberti: è la prefazione di PAOLO FLORES alla traduzione italiana dell'*Essai sur le principe générateur des constitutions politiques et des autres institutions humaines* (*I Germogli del "Solco"*, serie II, n. 6: G. DE MAISTRE. *Le costituzioni potitiche*, Casa Editrice "Il Solco". Città di Castello, 1921, pp. 71. L. 1,50: una pubblicazione, dunque, del centenario). Poichè il Flores - da cui in parte dissento - annunzia una sua antologia maistriana nella collezione *Cultura dell'Anima* del Carabba, antologia a cui certo preporrà un discorso sull'autore, tengo in serbo per allora alcune considerazioni che il suo acuto scritto mi suggerisce.

il suo fratello tutta la grazia francese e tutta la finezza italiana — ne riderebbe allegramente.

PIETRO PAOLO TROMPEO

CARLO GALASSI PALUZZI, *I XXV della campagna Romana,* Roma, Alfieri e Lacroix, 1922, pp. 119. L. 15.

Quanti romani ricordano ancora la *Festa di Cervara,* la gioconda cavalcata dei somari spelacchiati inforcati da fantastici dragoni, ussari e carabinieri? Pochi e quei pochi hanno i capelli grigi.

La bella festa gioiosa e rumorosa è finita, finita come il carnevale, i moccoletti, i barberi, la fiera della Befana e cento altre cose che il tempo va spazzando via colla sua gran scopa indifferente. La compagnia dei *Venticinque della campagna romana* resiste benchè vecchia di tanti anni, chè se alcuno si maravigliasse ch'io chiami vecchia una società che s'è riunita meno di vent'anni fa, dovrei ricordargli, benchè sia schivo dal volere fare sfoggio di facile erudizione, che nello spirito suo questa bella brigata non è che l'erede di altre brigate che risalgono nientemeno a tre secoli fa, quando nel cielo di Roma si levavano a volo trionfali le api dorate del Barberini. Nello spirito e nell'anima e nelle esteriori apparenze questi nostri *Venticinque* di cui Carlo Galassi ha così bene e con tanta finezza descritto le simpatiche persone, non sono che gli eredi di pieno diritto di quei giocondi pittori, che riunitisi in società senza statuti, sui primi del Seicento, amavano di ritrarre le bellezze della nostra divina campagna ed i costumi dei suoi rustici abitatori, appunto come fanno i Venticinque, sotto la guida del *cappoccetta Carlandi.* E se fra quelli era qualche italiano, questi sono Italiani, italianissimi, tanto che, se non erro, uno solo d'essi, il Coleman, più romano d'ogni romano, per far dimenticare l'origine inglese, s'adornava dell'esotico soprannome di Birmano.

E come i nostri Venticinque si fregiano onorificamente di dolci nomi bestiali che vanno dalla Cicala al Porchetto d'India, dal Gatto soriano al Vitello marino, così i vecchi pittori della compagnia secentesca traevano dalla fauna i loro soprannomi. Le stesse condizioni, come sempre, hanno dato gli stessi frutti.

La stessa campagna infinitamente varia ed infinitamente bella, la stessa giocondità romanesca, che nella nostra divina città serve a riunire ed a fondere in un'uguale e gioconda famigliarità i più diversi elementi, hanno prodotto nel Seicento i *Bentvögel* e adesso i nostri *Venticinque.* Ora per scrivere di questi nostri simpatici artisti ci voleva uno spirito gioviale, sinceramente romano e conoscitore dell'ambiente e degli uomini e nessuno poteva avere queste qualità meglio di Carlo Galassi, che ci ha dato veramente un libro saporito e piacevole — dove in forma piana e semplice sono molte osservazioni acute e profonde, molti giudizi sull'arte e sugli artisti che vanno al di là dei *Venticinque.* Egli segue ad uno ad uno i suoi ritrattati, che descrive con tratti felici in modo che di ognuno la fisonomia e la personalità risultano evidenti e vive.

Le varie biografie sono fuse in un solo quadro dalle caratteristiche comuni e dal modo col quale l'autore riesce sempre e molto bene a inquadrare le singole figure nell'ambiente generale.

Leggendo la biografia di questo o di quello noi vediamo sempre tutti i Venticinque, partire per le loro escursioni domenicali, spargersi per la campagna, raccogliersi per la colazione, discutere gli studi fatti e tornare allegri e contenti a casa. Con amabile umorismo e spesso anche con satira garbata il Galassi è veramente riuscito a darci profili completi di artisti ed il suo libro, ben pensato e bene scritto, non può mancare nella biblioteca d'ogni persona di buon gusto, che ami la nostra arte e desideri di spingervi dentro lo sguardo un po' più profondamente di quanto non facciano i molti che non seguono questo sano principio di non dissociare l'artista dalla sua opera.

FEDERICO HERMANIN.

CRONACA

La monarchia socialista. — Presso l'editore Zanichelli di Bologna è uscita la seconda edizione del libro di M. Missiroli: *La monarchia socialista.* La tesi di un'antitesi immanente tra lo Stato e la Chiesa, tra il laicismo, che crea lo stato moderno, e il vecchio organismo dogmatico del cattolicesimo.

La Monarchia rappresenta il compromesso: compromesso politico col Cavour, compromesso economico col Giolitti. Cavour tenta di ridurre la lotta tra Stato e Chiesa ai minimi termini della politica e proclama l'assoluta conciliabilità della libertà della Chiesa con la libertà dello Stato. Giolitti devia la lotta politica sul terreno economico, e incoraggia ed agevola l'organizzazione e la propaganda socialista, per addormentare i germi spirituali della rivolta repubblicana, vinta ma non doma dalla politica di sfruttamento sapiente e di assorbimento graduale della Monarchia.

La Monarchia socialista, secondo l'acutissimo Missiroli, è la Monarchia narcotica: il socialismo l'espressione tipica di quella filosofia della cucina dell'umanità che — secondo la formula di Mazzini — era destinata a sostituire la sua filosofia dell'umanità: filosofia, questa, della Rivoluzione, perchè filosofia del sacrifizio: del cuore, e non dello stomaco.

In questa breve nota di cronaca non è il caso di esaminare il valore di questo libro del Missiroli, ricco, senza dubbio, di grandi pregi.

Da un punto di vista meramente storico — a prescindere, perciò, anche dalla valutazione intrinseca della dottrina socialista, che merita molte riserve — basti il notare che le premesse da cui il Missiroli parte nei suoi ragionamenti corrispondono assai poco alla realtà della situazione italiana, quale si presentava all'inizio della lotta per il risorgimento e l'unità dello Stato.

L'Italia del 1848 e del 1849 è una nazione cattolica, che applaude freneticamente al Papa Pio IX: dunque crede ancora in una missione rinnovatrice della Chiesa, anche sul terreno politico. Il problema fondomentale del Risorgimento fu il seguente: ridurre questa nazione divisa e frammentata a Stato unitario, combattendo il principato civile dei Pontefici, senza turbare ed offendere la coscienza religiosa della nazione stessa e dell'Europa cattolica. Il problema dell'on. Giolitti fu quest'altro: impedire che la lotta di classe, in un paese di civiltà economica ancora precapitalistica, distruggesse i risultati e le conquiste della lotta politica, cioè *l'unità* dello Stato e la sua costituzione liberale.

Qui non s'intende di risolvere questi problemi, nè di fare apologie. Quello che si voleva accennare è che il problema storico propostosi dal Missiroli andava messo in termini meno generici e metafisici. Il M. prevede l'obbiezione, e si scusa affermando che ha inteso di fare della filosofia, e non della storia.

Ma è giustificabile — in un idealista che ricorda spesso Hegel — questa distinzione, sotto specie d'irreducibile opposizione? E non è ogni problema storico un problema di *storia contemporanea,* cioè di filosofia e di etica concreta?

l. m.

La Biblioteca di Louvain. — *L'Indépendance Belge* porta precisi particolari circa la ricostruzione della celebre biblioteca di Louvain, incendiata nel primo anno della grande guerra. Essa si fa per ricupero in Germania e per doni. I particolari più interessanti, anche perchè possono suggerire qualche buona idea a noi nelle nostre trattative colla Germania per i libri-indennità, son relativi al modo di ricuperare i libri in Germania. Valutata la biblioteca distrutta a 4 milioni di marchi dell'anteguerra, il governo belga, ben guardandosi dalla idea che sarebbe stata tutta a danno della cultura di spogliare le biblioteche tedesche, si è indirizzato unicamente al commercio. « Les Allemands, ha dichiarato il signor Stainier, che sopraintende al lavoro di ricostruzione per conto del Governo belga, ont fort bien organisé la chose ». Essi hanno stabilito a Lipsia una società tra tutti i librai, l'Einkaufgesellschaft Loewen (La Società di compere di Louvain). Questa funziona sotto il controllo del governo, coll'intermediario di un commissario di Stato e che forma un vero organismo centraliz-

zatore, provvisto d'un personale numeroso, avente suoi propri corrispondenti, ecc... Il governo belga le trasmette le sue liste, i suoi cataloghi di ricostituzione su cui figurano i *desiderata* di ciascun professore. Infine, commessi viaggiatori esplorano gli antiquari tedeschi, e mettono prontamente la mano sulle biblioteche di professori deceduti. A Louvain son finite le biblioteche dei professori Stengel, Morf, Seelmann, Cantor, Hermann Paul, di qualcuna delle quali circolò il catalogo anche in Italia, colla proibitiva riserva « da acquistare in blocco ».

Quanto ai manoscritti e agli incunaboli, si è creata una Commissione di specialisti e di periti, tra i quali il professor Bayot di Louvain, il P. de Ghellinek, gesuita; il dottor Leidinger di Monaco, e il dottor von Rath, bibliotecario di Bonn. Essa tiene due conferenze per anno.

La biblioteca di Louvain contava circa 300.000 volumi. Torna, ora, ad averne già 261.000. Ma, con ciò, non si è che ad un terzo del ricupero, che si realizza non numero per numero, ma valore per valore. A Lipsia si adunano tutti gli acquisti, si redige un inventario e si spediscono al Belgio tutte le opere riunite dall'Einkaufgesellschaft Loewen. Praticamente, dal 15 giugno 1920, vi è pervenuto, ciascun trimestre un vagone di 15 tonnellate. Certo, dice il signor Stainer, si son perduti libri preziosissimi, quasi *unici*; e dal punto di vista di storia religiosa in Belgio, Louvain costituiva una fonte delle più preziose per la sua ricchezza di documenti in tutto ciò che concerneva la Riforma e il Giansenismo. Si son ritrovati i più essenziali; di quelli irreperibili bisogna compensarsi con collezioni più moderne senza dubbio, ma anche più adatte a creare e favorire nuovi studi.

ANCORA DELLE BIBLIOTECHE BELGHE. — Annunciammo (fasc. 15 aprile, pag. 286) che il Belgio ha imposto per legge a tutti i comuni di avere un servizio di biblioteca o per lo meno un servizio di prestito di libri a domicilio. Cominciata l'applicazione della legge, ecco che il movimento per la lettura si risente beneficamente dell'impulso delle tante forme e forze d'assicurazione di cui è ricco il Belgio. S'è fondata una *Fédération catholique des Bibliothécaires flamands à tendance catholique;* ed ecco che il « Davidsfonds » si apparecchia a crearne una a tendenza liberale. Una *Fédération des Bibliothécaires de langue française* è stata formata per iniziativa di dame dell'aristocrazia. D'altra parte, *La Centrale d'éducation populaire*, il grande organismo dei Socialisti, che Ernesto Solvay dotò anni fa di 1 milione, moltiplica in tutti i sensi i suoi sforzi per diffondere la lettura.

E che male ci sarebbe se, senza toccar la loro indipendenza, si stabilisse un filo d'unione fra tutti questi gruppi? Di fatto, si parla di una *Association Nationale des Bibliothèques Publiques*, di cui farebbero parte i Comuni che hanno già messa in opera la recente legge e che avrebbe la missione d'organizzare i servizi collettivi (compra dei libri, rilegatura, istruzione e formazione dei bibliotecari, una Centrale di prestito, ecc...). Il progetto emana dalle Sezioni belghe della « Union des Villes », dall'« Institut de Bibliographie » e dall'« Ecole du Service Social ».

Bel movimento che significa una gran voglia di progredire. Concepir la scuola, come una preparazione di lettori per le biblioteche; subordinare, in altri termini, la scuola alla biblioteca, e di quest'ultima fare il vivaio della cultura, ecco un ideale pratico ed elevato ad un tempo.

LA CELEBRITÀ DEL GRAMMATICO LATINO REMMIO PALEMONE che, secondo quello che egli si compiaceva di narrare, era valsa una volta a farlo risparmiare dai ladroni, non riuscì invece a salvare attraverso i secoli che scarsissimi frammenti della sua *Ars grammatica*. Ora in un dotto volume (*Remmius Palaemon und die römische Ars Grammatica*, Leipzig, Dieterich, 1922, pp. 272, Mk. 120) KARL BARWICK tenta di ricostruire quest'*Ars* specialmente attraverso le derivazioni che da essa defluirono copiose in un gruppo di grammatiche di cui la più cospicua è quella di Carisio, e in un altro gruppo che costituisce la tradizione della grammatica scolastica romana.

Il B. non si limita a questo, ma estende le sue indagini a quasi tutti i campi della dottrina grammaticale degli antichi: particolarmente interessanti riescono le ricerche intorno al concetto di grammatica nell'antichità e intorno alla formazione della tradizione grammaticale romana, che, contro l'opinione corrente, si sarebbe svolta in gran parte sotto l'influenza diretta delle dottrine stoiche piuttosto che sotto quella di Dionisio Trace.

IL CALABRONE DI VOLTAIRE. — L'abate Fréron è specialmente noto come avversario di Voltaire e dei « philosophes » in genere, il che vuol dire anche come difensore del trono e dell'altare, cioè tradizionalista, cioè vigile custode del gusto e della tradizione religiosa e letteraria del secolo precedente. Fecondo scrittore, ma sopratutto giornalista, fattosi alla scuola dell'abate Desfontaines, magnifico polemista, egli ebbe, in fondo in fondo, la stima del suo onnipotente avversario non meno che di Malesherbes, preposto alla « Direction de la librairie » e come tale ar-

bitro — ma arbitro di mente aperta — della libertà di stampa. Il Malesherbes, spirito moderno, era, in fondo, pei « philosophes »; ma, sentendo la delicatezza della propria missione e convinto d'altra parte che la libertà di scrivere fosse un diritto politico, non si lasciò mai andare a parzialità. Nobilmente disse di no a D'Alembert che lo sollecitava a procedere contro i libelli avversari all'*Enciclopedia*. Un no grazioso disse anche alla signora Helvétius quando questa lo richiese d'impor silenzio al *Journal chrétien*, feroce verso il libro di suo marito, che, ferocemente, a sua volta diroccava tutte le idealità dell'*ancien régime;* e fece orecchio da mercante quando d'Alembert denunziò Fréron e quando l'opinione pubblica, che Voltaire ubriacava di sè, parve reclamare l'imposizione del silenzio all'*Année littéraire*, il giornale di Fréron. Anzi, egli non intervenne contro il Fréron (« frelon », cioè, calabrone, diceva e scriveva Voltaire) se non quando gli parve esaurita la polemica, occasionata dal dramma *L'Ecossaise* di quest'ultimo, dov'egli era ritratto come ubriacone, spione di politica, traditore, ladro, e via dicendo.

Uomo leggiero, senza dubbio ,e della *grande lignée* degli avventurieri della penna; pure, malgrado il suo atteggiamento di retrogrado, sensibile, come tutti i settecentisti, agl'incanti del progresso e per tal via uno dei primi a favorire la vaccinazione e uno dei più ostinati a reclamar riforme in materia di fiscalità e d'economia politica. Non si può quindi dar del tutto torto a un suo conregionale, l'abate François Cornou, canonico onorario di Quimper, di averne in un grosso volume tentata la riabilitazione e quasi la glorificazione. Particolare curioso, Voltaire, che come tutti i sovrani, anche cattivi, aveva veramente delle generosità, si vantava di essere intervenuto in favore del Fréron, quando Malesherbes si decise a sospendere il suo giornale. Molti non ci credevano e Brunetière scriveva: « Credo ch'egli menta, e fino a che non si sia trovata la lettera a Malesherbes, io sosterrò ch'egli mente ». Ma ecco che l'abate Cornou ristampa la lettera, rilevandola di sul *Journal* dell'ispettore D'Hémery, collaboratore di Malesherbes: « Mi s'informa che è un uomo in difficili condizioni e carico di numerosa prole, il quale non vive che del proprio lavoro e s'aiuta colla piccola rendita dei suoi giornali... ».

Ahimè! Satira o pietà in quella « piccola rendita » (*petit revenu*)?

Allez-y voir!

LA METAMORFOSI DI PAUL BOURGET. — P. Bourget ha pubblicato presso la libreria Plon due volumi di *Nouvelles pages de critique et de doctrine*. Contengono saggi brevi e quasi tutti ispirati da una od altra circostanza. Come negli *Essais de psychologie*, come nelle *Etudes et portraits*, abbiamo un critico che, accertati dei fatti, li seleziona colle leggi universali che regolano lo spirito umano. Ma, ahimè! a parte questa persistenza di metodo, non abbiamo più davanti a noi il Bourget di una volta; quello che, come il Taine e come il Renan, teneva ad essere un « intelligente » spassionato. La politica l'ha *empoigné*, e alla propria intransigente coerenza politica egli adatta i propri giudizi letterari. Come i Maurras, i Daudet, i Lasserre, egli si caccia sotto i piedi la storia, per rimpiangere il secolo XVIII e relativa *douceur de vivre* e stigmatizzare come quella d'un puro folle l'opera di J. J. Rousseau. Egli, che nei suoi romanzi ci ha abituato alle più squisite *nuances*, fa propria la intemperanza del lessico nazionalista. Ridicola concezione quella del « progrès »; disgustosa, definitivamente disgustosa « l'erreur démocratique »; la grande Rivoluzione: « idéologie et brigantage combinés », una perversa leggenda, che corrompe, da più d'un secolo, l'anima della Francia e del mondo. Le feste pel bicentenario di Rousseau (1912) furono al Bourget ottima occasione ad uno sfogo passionale contro il ginevrino che così profondamente improntò di sè la vita francese: Rousseau « le prétendu révélateur de justice sociale »; « un déséquilibré de la plus classique espèce »; « un égoiste et un émotif », al quale l'ipertrofia del suo io non permise di rappresentarsi nella sua realtà concreta un'altra creatura che non fosse lui stesso. Tutte cose nelle quali è un fondo di vero. Ma la storia è quel che è. Proprio un tale uomo ci voleva per dar finalmente corso alla reazione contro la corruzione politica e morale alla quale la Francia dell'*ancien régime* era arrivata sotto Luigi XV. La sua efficacia e la sua grandezza furono proprio nell'aver dato un accento « personale », il solo capace d'un'eco larga e profonda, ai presentimenti della rivoluzione come una ineluttabile necessità. La qualità che lo promosse araldo della rivoluzione fu proprio quella di debole ragionatore; e, sia detto di volo, fu opera perfettamente vana anche quella del Lemaître, il minuzioso analista, che si divertì a rilevare le innumerevoli e stridenti contraddizioni del Rousseau.

Gerente: Scipione Claren

Roma — « La Poligrafica Nazionale » Soc. Anon.